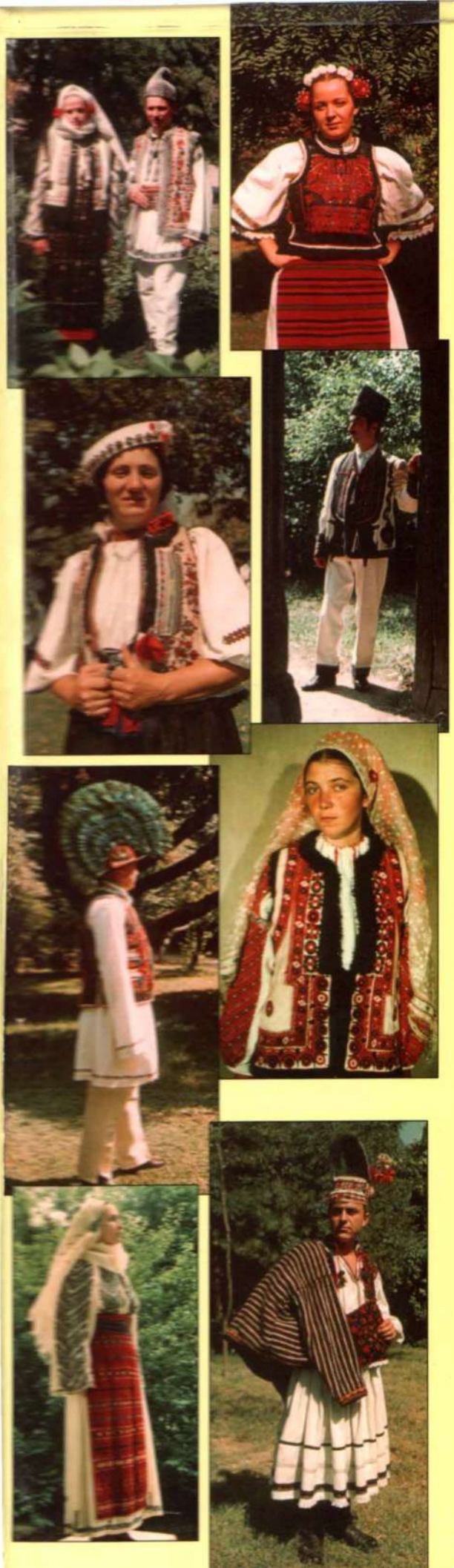


Maria Bâtcă

Costumul popular românesc

2

« Albumul de artă populară »

www.cimec.ro

Maria Bâtcă

❖

COSTUMUL POPULAR ROMÂNESC

Album editat de

Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale

2

Colecţia « Albumul de artă populară »

www.cimec.ro

Album finanţat de

afcn
administraţia fondului cultural naţional

« **Albumul de artă populară** »
Colecţie îngrijită de Oana-Gabriela Petrică

Fotografii din:

- Arhiva C.N.C.P.C.T.
- Arhiva Fundaţiei Culturale « Ethnos » (fotografii de Vasile Polizache – din colecţia de costume a Muzeului Naţional al Satului „D.Gusti")
- Arhiva Muzeului de Etnografie din Braşov (fotografii de Udvardi Arpi)
- Colecţiile Elena Secoşan (aflată în custodia autoarei), Olga Horşia, Ioan Godea, Clemansa Mihăilescu
- Colecţia Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române

Consultant artistic: Oana-Gabriela Petrică
Redactori: Mirela Paraschiv, Mihaela Ciorcilă
Tehnoredactare: Mihnea Gafiţa

© Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale, 2006
Bucureşti, Sector 1, Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B1, etaj V • Tel./Fax: 021-3178970

ISBN-10 973-0-04723-5
ISBN-13 978-973-0-04723-3

www.cimec.ro

Maria Bâtcă

Costumul popular românesc

Bucureşti • 2006

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Costumul popular românesc, marcă identitară

Explorarea sistematică a întregului patrimoniu al etniei române constituie, la începutul celui de-al treilea mileniu, în perspectiva integrării noastre în comunitatea ţărilor europene, un obiectiv major al cercetării ştiinţifice.

Prin această orientare către sursele primare, originare, către rădăcinile istorice, se evidenţiază valorile tradiţionale, elementele caracteristice ale culturii şi civilizaţiei româneşti, subliniind aportul major al românilor la îmbogăţirea zestrei culturale a omenirii.

Perpetuând inestimabilele valori arhetipale ale vechilor civilizaţii din spaţiul carpato-danubiano-pontic şi îmbogăţindu-le printr-o permanentă capacitate de asimilare şi prelucrare creatoare a elementelor venite din alte arii culturale, românii au zămislit una dintre cele mai armonioase şi viguroase sinteze culturale de pe continentul european.

Dintre domeniile culturii şi civilizaţiei populare româneşti, ne vom opri asupra costumului care, alături de limbă, obiceiuri şi tradiţii, constituie o emblemă de recunoaştere, un simbol, un reper, o constantă identitară fundamentală, o marcă de apartenenţă a purtătorului la un anumit spaţiu cultural pe care-l identifică şi-l defineşte spiritual.

Însoţind omul în toate împrejurările vieţii sale, cotidiene, sărbătoreşti şi ceremoniale, din copilărie până la bătrâneţe, costumul popular este un ansamblu material, cu funcţii utilitare, dar şi o creaţie culturală totodată, purtătoare de semne şi simboluri, un pregnant mijloc de comunicare în cadrul comunităţii rurale tradiţionale, un limbaj vizual expresiv cu multiple semnificaţii.

În evidenţierea coordonatelor fundamentale ale specificului naţional, costumul joacă un rol deosebit de important, sintetizând întreaga dimensiune existenţială şi spirituală a etniei care l-a creat.

Mai mult decât oricare fenomen de cultură, portul popular reflectă structuri sociale, mentalităţi, credinţe, tradiţii şi datini, diferite de la o etnie la alta.

Deşi nevoia de îmbrăcăminte este universală, imperios necesară, ca şi nevoia de hrană şi adăpost, costumul popular a cunoscut forme particulare de la o arie de civilizaţie la alta, de la o perioadă istorică la alta, fiind modelat diferit în culturi diferite. De aici izvorăsc bogăţia şi diversitatea tipurilor de costum, cu variantele lor morfologice, decorative şi cromatice, putându-se vorbi de sisteme vestimentare, de opţiuni şi de reguli vestimentare specifice fiecărei etnii.

Costumul popular intră în rezonanţă cu mediul geografic înconjurător, cu clima, cu ritmul anotimpurilor, cu vârsta, ocupaţiile, statutul social şi material al purtătorilor săi, dar şi cu ocaziile cotidiene şi sărbătoreşti în care este îmbrăcat, fiind o expresie a metamorfozării vârstelor şi mentalităţilor aferente, o emblemă de identificare, o manifestare a spaţiului local şi universal în acelaşi timp.

Dincolo de modalităţile de a-l ţese, a-l croi, a-l coase şi a-l împodobi, se află întotdeauna sentimente, trăiri, atitudini şi comportamente umane, costumul popular reflectând valori sociale, morale şi estetice.

Enciclopedistul britanic din epoca victoriană, Thomas Carlyle, în lucrarea sa, intitulată sugestiv *Filosofia vestimentaţiei*, sintetiza faptul că „în Haine este inclus (...) tot ceea ce oamenii au gândit, au visat, au făcut şi au fost; întregul Univers exterior şi tot ceea ce reprezintă ele nu sunt altceva decât Haine".[1]

Constituind o dimensiune majoră a experienţei umane, veşmântul este susceptibil de a fi supus analizei în termenii relaţiilor istorice, sociale, economice şi culturale pe care le reflectă. Nenumăratele posibilităţi ale comunităţii umane de a răspunde întregului complex de factori ce i-au determinat evoluţia s-au cristalizat în tipare, în „modele" culturale specifice fiecărei etnii.

Din multitudinea factorilor care au contribuit la plămădirea sistemului de valori ale satului tradiţional, un rol deosebit l-a avut situarea geo-

[1] Thomas Carlyle, *Filosofia vestimentaţiei*, p. 79.

www.cimec.ro

grafică a spaţiului românesc, în centrul Europei, la egală distanţă de ţărmurile vestice ale Irlandei şi de crestele Munţilor Urali, dar şi la jumătatea drumului dintre Polul Nord şi Ecuator, aşezare care a favorizat dezvoltarea agriculturii şi a creşterii animalelor încă din zorii istoriei.

În vremuri de restrişte, fiinţa etnică ne-a fost ocrotită de inelul Carpaţilor, înconjurat de coroana pădurilor şi bogăţia apelor. Dunărea deschizându-ne calea navigabilă spre Occident, iar Marea Neagră spre Orientul Apropiat şi ţărmurile Mediteranei, arealul românesc a fost, astfel, deschis, din cele mai vechi timpuri, contactului cu diverse curente de civilizaţie.

Cât de adânc putem sonda în straturile succesive al vechilor civilizaţii pentru a descoperi geneza formelor de cultură populară şi a costumului ţărănesc de astăzi?

Puternice şi întinse rădăcini, ivite din sămânţa culturii neolitice, îşi trag seva din civilizaţia traco-iliro-dacică, susţinând trunchiul de mare vitalitate al arborelui artei populare româneşti, ce poartă atât semnele înrâuririlor celtice, greco-romane şi, apoi, bizantine, cât şi pe cele venite din ariile de cultură ale bazinului Mediteranei răsăritene, din Orientul persan şi indian, din spaţiile nord-pontice şi din lumea occidentală, în special cea germanică.

Săpăturile arheologice ne permit să aruncăm o privire cu nouă milenii în urmă, când culegătorii şi vânătorii din spaţiul carpato-balcanic se stabileau în fertila câmpie a Dunării de Jos, pentru a-şi asigura traiul zilnic din cultivarea primitivă a plantelor şi creşterea animalelor.

„România — scria paleolingvistul şi paleo-antropologul Marija Gimbutas, cercetător american de origine lituaniană, în prefaţa ediţiei româneşti a cărţii sale *Civilizaţie şi cultură* — este vatra a ceea ce am numit Vechea Europă, entitate culturală cuprinsă între 6500-3500 î.C., axată pe o societate matriarhală, teocratică, paşnică, iubitoare şi creatoare de artă, care a precedat societăţile indo-europenizate patriarhale de luptători din epocile bronzului şi fierului".[2]

În vestigiile acestei lumi fără fortificaţii şi arme de luptă, cu temple închinate Marii Zeiţe, personificare a pământului-mamă în diverse ipostaze, s-a descoperit, în anul 1961, pe tăbliţele de la Tărtăria, judeţul Alba, o scriere sacră, considerată de către unii specialişti a fi cea mai veche din lume (mileniul al VI-lea î.C.).

Sute de vase miniaturale, descoperite în zona centrală şi estică a Balcanilor, aparţinând perioadei timpurii a Culturii Vinča, conţin inscripţii care confirmă existenţa „scrierii vechi europene" cu două mii de ani înaintea celei sumeriene.[3]

Deosebit de preţioase sunt şi modelele de temple, sanctuare şi locuinţe, în interiorul cărora s-au găsit figurine de ceramică reprezentând persoane care executau diverse activităţi domestice, cum ar fi: coacerea pâinii, modelarea vaselor de lut şi ţesutul pânzei.

La jumătatea mileniului al VI-lea î.C., meşteşugarii utilizau cuprul, iar cu patru mii de ani î.C., bijutierii aurari realizau podoabe şi piese de cult din preţiosul metal.

Pe figurinele neolitice aparţinând culturilor Vinča-Turdaş, Vădastra, Gumelniţa şi Cucuteni, ca şi pe cele ale epocii bronzului de la Cârna şi Gârla Mare, se disting atât acoperitori de cap, măşti rituale, cât şi unele detalii vestimentare.[4]

Figurină neolitică de la Cârna

Arheologi şi istorici ai costumului popular românesc consideră ornamentele incizate pe statuete ca fiind posibile reproduceri ale decorului îmbrăcămintei din acele timpuri îndepărtate, recunoscând frapante asemănări între elementele de costum reprezentate pe figurinele preistorice şi piesele componente ale portului popular din vremea noastră.[5]

Un mileniu şi jumătate de pace le-a permis acestor primi ţărani ai Europei Centrale să dezvolte o civilizaţie agrară care a atins, în mileniul al V-lea î.C., un înalt grad de complexitate şi rafinament.

---

2 Marija Gimbutas, *Civilizaţie şi cultură*, p. 49.

3 *Ibidem*, p. 65-68.

4 Al. Tzigara-Samurcaş, *L'art du peuple roumain*, p. 30; Vl. Dumitrescu, *Les statuettes de l'âge du bronze...*, p. 23.

5 Vl. Dumitrescu, *Necropola de incineraţie din epoca bronzului...*, p. 263.

www.cimec.ro

Satele mari evoluează treptat către statutul de aşezări urbane, cu temple, construcţii pe două nivele, cu mai multe încăperi, mobilier, sculpturi, ceramică decorativă şi de cult, forma şi ornamentica pieselor transmiţându-ne, prin limbajul desenelor şi al simbolurilor grafice şi de culoare, informaţii preţioase asupra sistemului de gândire mitică din acea vreme.

În anii 4000-3500 î.C., crivăţul răsăritului a mânat, în valuri succesive, peste această vatră de cultură paşnică europeană, cete de călăreţi războinici, indo-europeni, adoratori ai cerului şi ai forţei masculine, iar din plămada celor două civilizaţii s-a revărsat spre sud şi spre apus majoritatea seminţiilor care au configurat lumea europeană de azi.

Dezintegrarea Vechii Europe s-a produs treptat, după anul 3500 î.C., în cea mai mare parte a teritoriilor central-estice şi în Peninsula Balcanică, cu excepţia zonelor de munte.[6]

Ameninţaţi de atâtea ori, de-a lungul istoriei, de războaiele de cotropire şi pustiire, strămoşii noştri, dacii, „cei mai viteji şi mai drepţi dintre traci", cum îi considera Herodot, s-au împotrivit cu dârzenie nenumăratelor valuri de invadatori, rămânând neclintiţi, aici, în cetatea Carpaţilor, înconjurată de mănoase câmpii.

La începutul secolului al II-lea d.C., opunându-se cu bărbăţie legiunilor Imperiului Roman, luptătorii daci au trecut în veşnicie, urcând cu cetăţile, armele şi veşmintele lor pe spirala de piatră a Columnei Traiane, pentru a depune, în faţa lumii, mărturie asupra vechimii, continuităţii, statorniciei şi vitejiei strămoşilor noştri.

Întărind mărturia din inima „cetăţii eterne", monumentul triumfal de la Adamclisi marchează începutul zămislirii poporului român din plămada daco-romană.

Cele două monumente ale antichităţii clasice: *Tropaeum Traiani* de la Adamclisi şi *Columna lui Traian* (→) de la Roma încununează bogata arhivă a documentelor săpate în piatră, ce dovedesc persistenţa multimilenară a unor piese de port care, evoluate, se păstrează şi în zilele noastre. Astfel, tipul de croială al cămăşii femeieşti din părţile de nord ale Moldovei, cămaşa bărbătească despicată în părţi, aflată în uz până în secolul al XIX-lea în portul popular din Muntenia, cioarecii, iţarii, opincile, ca şi glugile, frecvente în tot arealul românesc, sunt aceleaşi cu elementele de costum purtate de populaţia dacă, reprezentată în plastica antichităţii.

Dăinuind peste veacuri, monumentele de piatră, ridicate în timpul stăpânirii romane în Dacia, constituie documente de bază ale istoriei poporului român şi, totodată, mărturii autentice ale costumului popular românesc.

În timpul ocupaţiei romane şi al migraţiilor, arta autohtonă a continuat, de fapt, arta dacică, păstrând o serie de elemente decorative tradiţionale, îmbogăţite cu forme noi, preluate din repertoriul culturii materiale provinciale romane sau chiar din cel al popoarelor migratoare.[7]

Astfel, din epoca romană datează o serie de reprezentări feminine pe stele funerare, altare, medalioane, edicule, dar şi unele statui, care se remarcă prin atenta redare a trăsăturilor fizionomice şi a detaliilor caracteristice de costum.

Şi pe obiectele de metal, specifice artei veacurilor al IV-lea şi al V-lea, apar reprezentări umane, cum ar fi personajul feminin de pe patera din tezaurul de la Pietroasa[8], pieptănat cu cărare la mijloc, cu părul împletit de la frunte în cozi dispuse în cunună şi strânse într-un coc la ceafă, pieptănătură similară cu cea a femeilor dace, redată pe Monumentul de la Adamclisi.

6 Marija Gimbutas, *Civilizaţie şi cultură*, p. 69.

7 *** *Istoria artelor plastice în România*, p. 82.

8 Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă...*, p. 48-52.

www.cimec.ro

Tablou votiv reprezentând ctitori-ţărani (moşneni), într-o biserică din judeţul Olt

Examinarea categoriilor de izvoare privind trecutul culturii şi civilizaţiei poporului român, deosebit de diverse, începând cu monumentele de artă (unele dintre acestea datând din antichitate, altele din vremea cnezatelor şi voievodatelor româneşti), continuând cu stampe, picturi, albume de port (ce surprind, în imagini sugestive, chipurile oamenilor, trăsăturile particulare ale vestimentaţiei lor), precum şi cu testamente, foi de zestre şi terminând cu relatările călătorilor străini care au străbătut pământul românesc în veacuri de mari încercări pentru istoria şi destinul etniei noastre, ne dă posibilitatea de a completa imaginea redată de o anumită categorie de izvoare cu informaţiile cuprinse în alte mărturii documentare, permiţându-ne să reconstituim viziunea de ansamblu a civilizaţiei tradiţionale româneşti.

Documente materiale, semnificative pentru aspectul pe care-l urmărim, sunt atestate abia în secolul al XIV-lea, începând cu reprezentările de ţărani români, în port popular, din *Chronicon Pictum Vindobonense*, de la 1358 (îmbrăcaţi cu cămăşi din pânză albă şi cioareci, iar în picioare cu opinci, purtând deasupra sarici miţoase, prevăzute cu mâneci lungi, lăsate pe spate, nelipsite din portul păstorilor mărgineni din zilele noastre), care demonstrează persistenţa unor elemente de port de străveche origine, corespunzătoare unei mentalităţi şi unui comportament specifice epocii respective.

Chiar şi *Tratatul despre arta militară şi maşinile de război*, scris de Paulus Sanctinus Ducensis la sfârşitul veacului al XIV-lea, cunoscut sub numele de *Codex Latinus Parisinus*, prezintă, în bogata sa ilustraţie, pe lângă marele număr de cavaleri şi pedestraşi îmbrăcaţi cu strălucitoare armuri, şi o serie de auxiliari ai armatei: meşteşugari, cărăuşi, pescari şi ţărani în portul popular al perioadei istorice respective.[9]

Un izvor de seamă pentru cunoaşterea costumului popular îl reprezintă iconografia, ramură importantă a istoriei unui popor.

Portretele ctitorilor furnizează date preţioase cu privire la vestimentaţia caracteristică anumitor categorii sociale, la materialele din care se confecţionează piesele de port şi la elementele de croi, decor şi cromatică.

În secolul al XVIII-lea şi în primele decenii ale secolului al XIX-lea, a crescut numărul ctitorilor proveniţi din rândul dregătorilor locali, al negustorilor, meseriaşilor şi ţăranilor. Tabloul votiv,

[9] I. Dumitriu-Snagov, *Ţările Române în secolul al XIV-lea...*

www.cimec.ro

în frescă, de pe pereţii bisericilor, ridicaţi cu precădere din lemn, rezervat multă vreme domnilor şi marii boierimi, lasă acum locul donatorilor aparţinând unor categorii sociale mai largi, precum ţăranii liberi, moşnenii şi răzeşii.

În zonele subcarpatice ale Olteniei, în Vâlcea, Mehedinţi, dar mai ales în Gorj, fenomenul a luat o mare amploare în mediul rural şi în cuprinsul târgurilor.[10]

Analizele portretelor de ctitori evidenţiază faptul că structura costumului dintr-o anumită zonă este aceeaşi, diferite fiind detaliile de ornamentică, amploarea decorului şi calitatea materialelor din care se confecţionau piesele de port, care variază de la un personaj la altul sau de la un sat la celălalt, în funcţie de categoria socială căreia îi aparţinea ctitorul.

Demn de remarcat este faptul că meşterii zugravi respectă până şi particularităţile de vârstă şi stare civilă, vădind o preocupare deosebită pentru individualizarea fiecărui personaj, pentru redarea tuturor detaliilor vestimentare.

Picturile votive reprezentând ctitori-ţărani sunt documente preţioase, cu valoare istorică şi artistică, ce ne furnizează informaţii interesante cu privire la portul popular local, la elementele componente ale ansamblului vestimentar caracteristic unei anumite zone şi perioade istorice, la gustul artistic, redând specificul românesc într-o viziune estetică proprie acestui pământ.

Jurnalele călătorilor străini care au vizitat Ţările Române constituie o altă sursă documentară extrem de importantă pentru sesizarea anumitor aspecte de viaţă socială.

Dintre aceşti călători, care acordă atenţie şi costumului ţărănesc, îi amintim pe episcopul Antonius Verancius, la jumătatea secolului al XVI-lea, pe François de Pavie, care vizita Moldova la 1585, pe arhiepiscopul catolic Bandini, care străbătea pământul moldovenesc în vremea domniei lui Vasile Lupu, şi pe suedezul Clas Ralamb, care a cunoscut Ţara Românească în timpul domniei lui Matei Basarab.[11]

Ei au remarcat, în descrierile lor, îmbrăcămintea de iarnă constând în sarici şi cojoace, precum şi încălţămintea tradiţională a ţăranilor români — opincile.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se remarcă sirianul Paul de Alep, care l-a întovărăşit pe patriarhul Macarie de Antiohia în călătoria întreprinsă în vremea când domnia lui Vasile Lupu se apropia de sfârşit[12], precum şi călătorul german Konrad Jacob Hildebrand, care vizita Transilvania în aceeaşi perioadă.[13]

Referindu-se la pieptănătură şi la acoperământul capului, Paul de Alep sesiza şi unele diferenţieri, menţionând că femeile din Moldova şi Ţara Românească purtau părul împletit şi răsucit ca un colac, peste care aşezau un conci alb, iar cele bogate, un conci trandafiriu şi, pe deasupra, o maramă albă.

Într-o stampă din lucrarea *Origines et occasus Transylvanorum* a lui Laurentius Toppeltinus, apărută în anul 1667, sunt reprezentaţi trei ţărani români: un bărbat, o nevastă şi o fată, îmbrăcaţi în costume populare specifice epocii.

La cămăşile femeieşti, pot fi observate străvechi tehnici de cusătură: *urzit pe fir* şi *urzit pe creţuri*, două procedee decorative care aparţin fondului comun al portului popular românesc.

Cămaşa bărbatului reprezentat în lucrarea lui Toppeltinus are o croială întâlnită, în Evul Mediu, doar la categoriile oamenilor liberi: micii nobili (nemeşii) din Ţara Haţegului şi boierii din Ţara Oltului, fiind încreţită la gât, cu mânecile largi, libere la extremitatea inferioară, purtată peste cioarecii strâmţi. Deasupra este îmbrăcat cu o sarică din pănură, fără guler, croiul acestei piese subliniind o tradiţie arhaică. În picioare poartă opinci cu obiele.[14]

În anul 1718, apărea la Veneţia lucrarea lui Antonio Maria del Chiaro Fiorentino, secretar de curte în timpul domniilor lui Constantin Brâncoveanu, Şerban Cantacuzino şi Nicolae Mavrocordat, intitulată *Revoluţiile Valahiei*, apreciată de Nicolae Iorga ca fiind „cel mai important dintre izvoarele de călătorie de la sfârşitul secolului al XVIII-lea".[15]

Bogăţia şi varietatea datelor privind portul popular denotă faptul că Del Chiaro a străbătut satele noastre, cunoscând costumul din contactul direct cu realitatea etnografică. Spre deosebire de femei — sesiza Del Chiaro —, fetele purtau capul descoperit. Părul împletit în cosiţă îl răsuceau în coc, prins cu ace. Femeile îşi acopereau capul cu o maramă albă, adusă în jurul bărbiei şi legată la spate. Del Chiaro remarca

---

10 Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei...*, p. 6; Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, p. 26.

11 Al. Alexianu, *Mode şi veşminte din trecut*, vol. I, p. 146; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte...*, p. 108.

12 *** *Călători străini*, p. 27, 28, 33.

13 *** *Arta populară românească*, p. 8.

14 Laurentius Toppeltinus, *Origines et occasus Transylvanorum*, p. 110.

15 N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. VI, p. 311.

www.cimec.ro

salbele costisitoare, din bani de aur sau argint, pe care le purtau la gât femeile, ca semn distinctiv al diferenţierii sociale.

În anul 1722, topograful austriac Friedrich Schwantz întocmea o importantă hartă a Olteniei, care conţinea şi câteva desene semnificative pentru costumul epocii respective, specific diferitelor categorii sociale: boieri, ţărani, târgoveţi.[16] Costumul ţărăncilor reprezentate de Schwantz era alcătuit din cămăşi decorate cu altiţe, catrinţe învărgate şi bete.

Izvoare preţioase pentru cunoaşterea costumului caracteristic diferitelor categorii sociale, care trăiau în medii diverse, având ocupaţii deosebite, sunt albumele de port realizate în secolul al XVII-lea şi la începutul celui de-al XVIII-lea.

Dintre ele, mai important este cel aflat în Biblioteca Universităţii din Graz (Austria), intitulat *Kostümbilder-Buch*, a cărui copie se află la Cluj, în Biblioteca Universităţii. Codicele pictat de la Graz conţine 99 de acuarele, dintre care 24 se referă la românii din Transilvania şi Ţara Românească. Valoarea acestui album, al cărui autor este anonim, se datorează faptului că sunt reprezentate costume din medii sociale diferite: nobili, slujitori ai cancelariei domneşti, negustori, ţărani, păstori, feţe bisericeşti.

Din secolul al XVIII-lea datează alte două albume de port popular: unul aflat în Biblioteca Muzeului Naţional Maghiar din Budapesta, *Kostümbilder aus Siebenbürgen. Tabulae pictae et coloratae*, care conţine 91 de picturi; celălalt est păstrat în Biblioteca de Ştiinţe a Academiei Maghiare din Budapesta, are titlul *Imagines Nationum Ditionis Hungariae coloribus illuminate* şi cuprinde 36 de acuarele. Cele mai multe dintre acuarele (circa 60) sunt aproape identice cu cele din albumul de la Graz, fapt care demonstrează că realizatorii ultimelor albume s-au inspirat din Codicele pictat de la Graz.

Tot din secolul al XVIII-lea datează un alt album de port, *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, din 1729, cuprins în Codicele Rosenfeld, păstrat la Cabinetul de Stampe al Academiei Române, album care conţine 56 de acuarele reprezentând costume din Transilvania.

De la începutul secolului al XIX-lea datează lucrarea sibianului J. Leonhard, *Die Bewohner Siebenbürgens*, însoţită de numeroase desene colorate, în care sunt reprezentaţi locuitori ai Transilvaniei (zona Sibiu) în costum popular.[17]

Alte lucrări de grafică, ce prezintă mari asemănări cu Codicele pictat de la Graz, datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mai importantă este colecţia *Siebenbürgische Nationaltrachten*, conţinând 39 de guaşe, cu costume din Transilvania şi Muntenia, dintre care 12 înfăţişează figuri de români. Planşe asemănătoare cuprinde şi colecţia *Siebenbürgische Landerstrachten*.

Nu ne propunem să analizăm aceste albume de port, ele făcând obiectul unor studii pertinente, care aparţin unor specialişti ca Eugen Barbul, Viorica Pascu, Ilie Moise, Horst Klusch, Nicolae Dunăre, Elena Secoşan, Paul Petrescu, Al. Alexianu.[18]

Dar o paralelă între costumele ţărăneşti reprezentate în aceste albume şi costumele jupâniţelor înfăţişate în tablourile votive din bisericile moldoveneşti Bălineşti, Arbore, Humor şi Moldoviţa, iar în Ţara Românească în bisericuţa cimitirului din Stăneşti, bolniţa Coziei, Mânăstirea Căluiu etc., ne permite unele constatări deosebit de interesante pentru domeniul portului popular.

Jupâniţele poartă pe cap un văl lung, subţire, care atârnă pe spate, confecţionat din borangic, in, bumbac, cunoscut sub numele de *mesal*, *canovăţ* sau *maramă*, asemănător cu maramele sau ştergarele ţărăneşti.

Cămaşa ţărănească, reprezentată în Codicele pictat de la Graz, ca şi în *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, este încreţită la gât, cu guleraş, având mânecile largi, libere, terminate la extremitatea inferioară cu *pumnaşi*. Cusăturile sunt dispuse pe guler, pe mâneci, în dreptul umărului (altiţa) şi pe pumnaşi (manşete).

O croială identică au şi cămăşile jupâniţelor Iuliana din Biserica Arbore şi Anastasia din biserica de la Humor sau cămaşa doamnei Miliţa Despina şi a domniţei Ruxandra din pictura murală de la Argeş, ca şi cele din portretele de pe icoanele de la Ostrov etc.[19]

În secolul al XVII-lea, în costumul jupâniţelor şi în cel ţărănesc, reprezentat în Codicele de la

---

16 *** *Tabula Walachiae Cisalutanae par Frieder Schwantzium...*

17 *Apud* Ilie Moise; Horst Klusch, *Portul popular din judeţul Sibiu*, p. 10.

18 Eugen Barbul, *Costume româneşti din veacul al XVII-lea*; Viorica Pascu, *Consideraţii asupra evoluţiei portului popular din Transilvania*; Ilie Moise; Horst Klusch, *Portul popular din judeţul Sibiu*; Nicolae Dunăre, *Arta populară din Valea Jiului*; Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*; Al. Alexianu, *Mode şi veşminte din trecut*.

19 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Ţările Româneşti*, p. 157.

www.cimec.ro

Graz şi în *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, apare şi un alt tip de cămaşă, cu mânecile lungi, răsucite pe braţ. Mâneca, având o mică altiţă pe umeri, este croită dintr-o bucată de pânză în forma unui triunghi alungit, a cărui latură îngustă se prinde de altiţă, în timp ce latura dreaptă, ornamentată pe margine cu cusături, se îmbină cu latura oblică a triunghiului, rezultând o formă de spirală.

Un asemenea tip de cămaşă se observă şi în picturile murale în care sunt înfăţişate reprezentantele familiilor domnitoare şi boiereşti. Astfel, cămaşa cu mâneca răsucită apare la jupâniţa înmormântată în pronaosul Mânăstirii Dragomirna, în portretele de jupâniţe zugrăvite în friza donatorilor de la Căluiu, la Cătălina, soţia boierului Preda Buzescu, de pe vălul brodat de la Stăneşti, în portretele murale ale Anastasiei şi fiicelor ei de la Cetăţuia etc.[20]

Acest tip de cămaşă, care apare în picturile medievale şi în albumele de port datate în secolele XVII-XVIII, s-a menţinut până târziu în portul popular, aria sa de răspândire cuprinzând Făgăraşul de est, Ţara Bârsei, Muscelul, Covasna şi Vrancea.

Categorii sociale diferite — doamne, jupâniţe, ţărănci — sunt înfăţişate în epoca medievală cu cămăşi identice în privinţa croielii, dar nu şi a decorului, ornamentaţia cusută la cămăşile boiereşti fiind mult mai bogată şi realizată cu fir de argint aurit, mătase, mărgăritare şi perle.

Aceste similitudini întăresc afirmaţia specialiştilor cu privire la existenţa unui schimb continuu de valori între diferitele categorii sociale.

Informaţiile privind portul ţărănesc se îmbogăţesc, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu foile de zestre, documente care, alături de celelalte categorii de izvoare, întregesc imaginea de ansamblu a costumului. Aceste mărturii documentare, care consemnează atât numărul pieselor vestimentare, calitatea materialelor din

20 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Ţările Româneşti*, p. 158.

Detaliu cu fiicele lui Neagoe Basarab în tabloul votiv din Biserica Episcopală de la Argeş (prima treime a secolului al XVI-lea)

www.cimec.ro

care sunt confecţionate, cât şi podoabele, oferă importante date pentru cunoaşterea statutului social, a apartenenţei purtătorului la o categorie socială sau la alta.

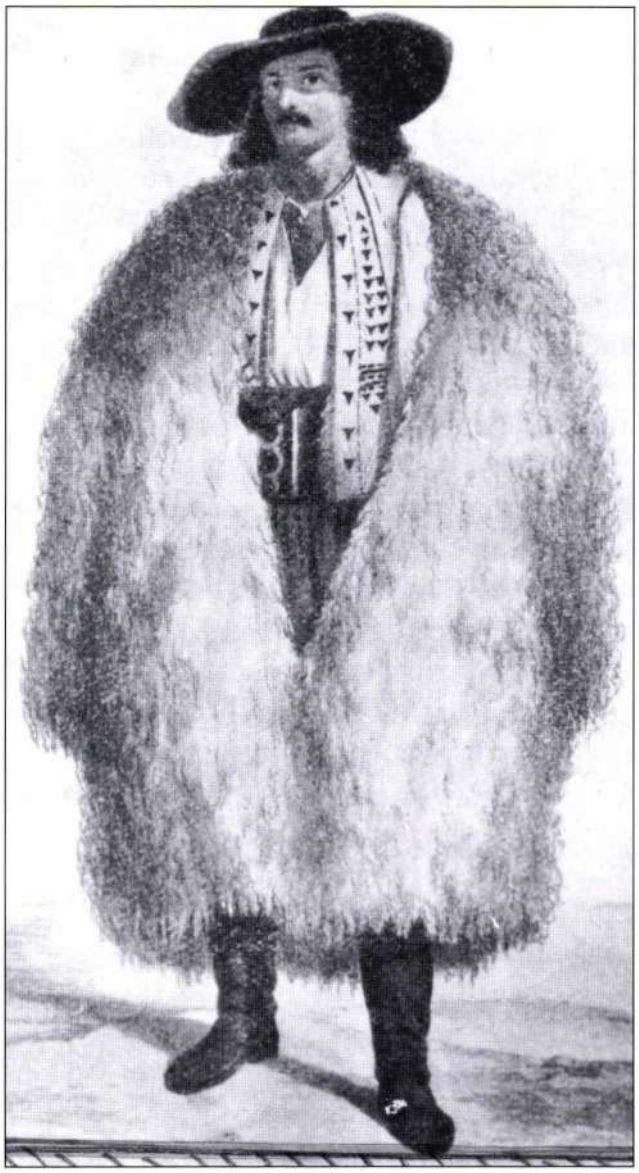
Din parcurgerea foilor de zestre, rezultă că unele piese de influenţă balcanico-orientală au trecut din portul boieresc şi al târgoveţilor bogaţi în cel al răzeşilor şi moşnenilor, deci al oamenilor liberi, înstăriţi, fenomen oglindit şi de pictura murală şi desenele artiştilor italieni şi francezi, între care-i amintim pe Valério, Lancelot, Doussault, Raffet, Bouquet, Preziossi, care au străbătut Valahia şi Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea.[21]

Aşa cum reflectă toate aceste categorii de izvoare, costumul reprezintă, în această epocă de tranziţie, un amestec de elemente răsăritene şi apusene la clasa suprapusă, iar la ţăranii înstăriţi, o îmbinare de piese orientale, occidentale şi populare. În perioada în care îmbrăcămintea orientală începea să iasă din uz la clasa dominantă, ea devenea accesibilă unor categorii sociale mai modeste: boiernaşi de ţară, moşneni sau răzeşi înstăriţi.

În secolele XVII-XIX asistăm — după cum evidenţiază toate categoriile de izvoare — la un transfer de piese vestimentare dintr-un mediu social în altul, de la o categorie socială la alta. De la boieri, dregători, curteni, slujbaşi, târgoveţi, unele piese de port — hainele lungi şi largi din postav, ornamentate cu găitan, împlănite uneori, comune costumului bărbătesc şi femeiesc, cum ar fi: *cabaniţele*, *zăbunele*, *anteriile*, *dulamele*, *giubelele*, *şubele* — au coborât în rândul boiernaşilor, apoi în stratul de jos al ţărănimii, unde s-au menţinut până aproape de zilele noastre, odată cu „straiul" împrumutându-se, de multe ori, şi terminologia sa.[22]

Trebuie subliniat că, în timp, toate categoriile sociale au încercat să se distingă în vestimentaţie prin adoptarea unor piese specifice, printr-o cromatică şi un decor care le erau caracteristice numai lor, pentru a-şi sublinia, şi în acest fel, statutul social, veşmintele delimitând şi indentificând membrii categoriilor sociale, jucând rolul unor simboluri de recunoaştere între grupurile care le-au adoptat şi purtat.

Aşa cum indică toate sursele documentare — dintre care le-am menţionat pe cele mai semnificative —, constatăm că, în epoca medievală,



Păstor din Muscel cu pălărie cu boruri largi, pieptar, chimir şi sarică mitoasă pe deasupra (Stampă de Michel Bouquet)

s-au conturat spaţiile decorative la piesele fundamentale ale ansamblurilor vestimentare femeieşti şi bărbăteşti, precum şi gama cromatică specifică diferitelor zone etnografice ale ţării, modelându-se o viziune estetică proprie etniei române.

Ce reprezenta, de fapt, mijlocul secolului al XIX-lea în evoluţia costumului popular?

Perioada cuprinsă între începutul secolului al XIX-lea şi sfârşitul lui a fost considerată de specialiştii domeniului cea mai valoroasă etapă pentru creaţia artistică populară. La acea vreme, costumul popular a atins apogeul în ceea ce priveşte valoarea sa artistică, aflându-se în uzul cotidian al comunităţilor rurale de pe întreg cuprinsul ţării.

[21] G. Oprescu, *Ţările Române văzute de artişti francezi.*

[22] Gheorghe Pârnuţă, *Rucăr. monografie sociologică*, p. 223.

www.cimec.ro

Aşa se şi explică numeroasele participări ale ţării noastre la marile expoziţii universale de la Paris (1867), Viena (1873), Paris (1889 şi 1900), cu bogate colecţii de costume populare, reprezentative pentru diferitele zone etnografice ale ţării, colecţii care au trezit şi menţinut în timp interesul şi admiraţia întregii lumi.

Şi nu e de mirare că Alexandru I. Odobescu, cel care a avut un rol esenţial în organizarea expoziţiei universale de la Paris, din anul 1867, în calitate de Comisar general, a fost cel dintâi om de cultură care a vorbit despre un „stil artistic românesc" şi despre „principiile unei estetici naţionale". Credea profund în valoarea fondului cultural autohton, în simţul estetic al poporului, a cărui originalitate se vădeşte în „producţiunile sale [...] de la unealtă casnică până la cel mai monumental edificiu".[23]

Tot el a fost acela care a iniţiat primele studii şi interpretări ale documentelor referitoare la geneza costumului popular, efectuând cercetări complexe care l-au dus la concluzia că există mari similitudini între unele piese de costum ale dacilor înfăţişaţi pe Columna lui Traian şi portul popular al ţăranului român.

În cadrul expoziţiilor universale şi-au expus lucrările şi pictori de seamă ai vremii: Theodor Aman, Henri Trenk, Carol Popp de Szathmary, Nicolae Grigorescu ş.a., ale căror opere, pentru cercetătorii de astăzi ai domeniului, au o deosebită valoare documentar-istorică şi artistică.

Meritul acestor mari pictori este acela de a fi ştiut să integreze oamenii în mediul lor firesc, natural, de existenţă, înfăţişându-i în viaţa lor de toate zilele, la lucru, cu ocupaţiile lor obişnuite, dar şi în zile de sărbătoare, când costumul bogat ornamentat, purtat de ei, le conferea o deosebită individualitate şi distincţie.

Trebuie menţionat şi faptul deosebit de relevant că, în timpul campaniilor de pregătire şi organizare a expoziţiilor universale, s-a pus, pentru prima oară, şi problema creării unor muzee etnografice, acţiune care s-a concretizat, mai întâi, în Franţa, prin înfiinţarea muzeului din Palatul Trocadero.

Desigur că participările ţării noastre la competiţiile universale de mare anvergură nu se putea să nu aibă ecouri dintre cele mai importante şi pe plan intern.

Societatea românească se polarizase în jurul unor elemente culturale-„cheie", a unor simboluri şi însemne care au definit esenţa poporului român, distingându-l şi demarcându-l de etniile înconjurătoare.

Daci cu cămaşă purtată peste pantaloni, glugă pe spate şi căciulă de cioban (detaliu de pe Columna lui Traian, Roma)

Femei dace legate la cap cu ştergar (detaliu de pe Columna lui Traian — Roma)

Vechimea, originalitatea şi autenticitatea artei noastre populare, ca şi varietatea formelor sale de expresie s-au constituit în argumente convingătoare privind originea noastră etnică, idee fundamentală pe care s-au clădit conştiinţa de neam şi cea naţională.

Interesul oamenilor de cultură şi al diverselor societăţi şi asociaţii de stat sau particulare — Azilul „Elena Doamna", Societatea „Furnica", Societatea „Albina", Comitetul Reuniunii Femeilor Române din Sibiu, Administraţia Domeniului Coroanei, Societatea „Domniţa Maria" etc. — de promovare şi conservare a portului popular a continuat în a doua jumătate a secolului XIX-lea

[23] Al.I. Odobescu. *Artele în România*. p. 10.

www.cimec.ro

şi la începutul secolului XX, acestea participând cu colecţii de costume, ţesături şi broderii la expoziţiile universale.

Multe dintre aceste asociaţii au pus bazele a numeroase ateliere de „costume naţionale", în cadrul cărora au fost reluate izvoadele strămoşeşti, ca şi vechile reţete de vopsire a ţesăturilor pe baza culorilor vegetale. Iniţial, ele au avut un rol pozitiv, urmărind stimularea creaţiei artistice populare pe linia tradiţiei, ca şi procurarea unor surse de câştig complementare unor categorii ale populaţiei rurale. Executând, însă, şi o serie de comenzi, aceste ateliere au început să se îndepărteze, cu timpul, de creaţiile valoroase tradiţionale.

Totodată, albumele cu aşa-zisele „motive naţionale", diferitele cataloage şi caiete, mostrele lansate de camerele de comerţ, care circulau în acea vreme prin sate, au fost utilizate în unele dintre aceste ateliere, contribuind şi ele la denaturarea gustului artistic, la degradarea creaţiei populare autentice, prin răspândirea unor elemente decorative hibride, ce nu mai respectau particularităţile zonal-locale.

Un moment de seamă al mişcării de emancipare politică şi culturală a românilor transilvăneni l-a constituit întemeierea, la mijlocul secolului al XIX-lea, a „Asociaţiunii Transilvane pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român" (ASTRA), cu sediul la Sibiu. Alături de argumente istorice, lingvistice, demografice, ASTRA aducea şi argumente de natură etnografică, şi anume impresionantul nostru tezaur etnofolcloric, pentru a demonstra că românii din Transilvania sunt primii locuitori ai acestui pământ şi majoritari în raport cu celelalte etnii.

Întemeierea ASTREI a fost benefică pentru promovarea costumului popular, societatea transivăneană desfăşurând o vastă şi fecundă activitate pe acest tărâm.

După anul 1900, ASTRA şi-a intensificat acţiunile în vederea atingerii principalelor sale scopuri, printre care cel mai important era înfiinţarea unui Muzeu al Asociaţiunii. Primul apel pentru întemeierea muzeului apare în anul 1904, în revista *Transilvania*, organul de presă al ASTREI. Se trăgea un semnal de alarmă în sensul că, acum, când înnoirile aduse de civilizaţia modernă fac să dispară cele mai specifice mărturii privind modul de viaţă al poporului român, secţiunii etnografice a muzeului îi revenea sarcina de a alcătui: „[...] o instructivă icoană despre întreaga viaţă actuală a poporului nostru în toţi ramii ei de manifestaţiune, scoţând îndeosebi la iveală acele note, care caracterizează traiul specific al poporului român, care formează chintesenţa individualităţii sale etnice".[24]

În zilele de 19 şi 20 august 1905, s-au pus bazele „Muzeului istoric şi etnografic al Asociaţiunii". Cu această ocazie s-a organizat şi prima expoziţie etnografică, un loc important avându-l „Tipul şi portul ţărănesc".

Referindu-se la costum, directorul Muzeului, Oct. C. Tăslăuanu, sublinia că acesta constituie trăsătura caracteristică a fiecărui popor, iar cel românesc conservat „[...] în multe părţi cu îndărătnicie" reprezintă „[...] o comoară cu care ne putem mândri".[25] De aceea, continua autorul, era necesar să se achiziţioneze toate costumele vechi, menţionându-se originea şi vechimea lor.

Fotografiile executate de Emil Fischer, aflate în Arhiva Muzeului ASTRA din Sibiu, sunt de o valoare documentar-artistică incontestabilă pentru noi, specialiştii.

La începutul secolului XX, o generaţie de intelectuali cu un larg orizont umanist întreprindea o analiză temeinică a manifestărilor artistice specifice ţăranului român, bazată pe repere teoretice solide. Astfel, într-un articol publicat în 1901, în paginile revistei enciclopedice populare *Albina*, Al. Tzigara-Samurcaş, care făcuse studii aprofundate de muzeografie la Berlin, evidenţia instinctul artistic popular care, sublinia autorul, „[...] s-a menţinut şi s-a întipărit în portul, în uzurile şi cântecele populare şi în întreaga înfăţişare armonioasă care distinge pe muntenii noştri de vecinii lor de alte naţionalităţi. Poezia populară şi arta casnică ţărănească sunt, pe lânga credinţa străbună, cele mai preţioase şi curate moşteniri ale noastre...".[26]

Era necesar — consemna Samurcaş — să se adune toate valorile tradiţionale într-un muzeu, care însă nu trebuia să fie un fel de cimitir, de depozit al obiectelor achiziţionate, ci o instituţie vie, în contact cu publicul „[...] al cărui gust să-l deştepte şi să-l îndrumeze pe adevărata cale".[27]

La numai un an după înfiinţarea Muzeului ASTRA, pe 1 octombrie 1906, se puneau bazele Muzeului de Artă Naţională din Şoseaua Kiseleff, funcţia de director ocupând-o acelaşi Al. Tzigara-Samurcaş. Colecţiile acestui muzeu, îmbogăţite

[24] Anca Goţia, *Preocupări de folclor şi etnografie în revista sibiană «Transilvania»*, p. 121.

[25] *Ibidem*, p. 124.

[26] Al. Tzigara-Samurcaş, *Memorii*, vol. I (1872-1910), p. 142.

[27] *Ibidem*, p. 143.

www.cimec.ro

ulterior de generaţii întregi de muzeografi şi cercetători, vor sta la baza Muzeului de Artă Populară, condus timp de mai multe decenii de Tancred Bănăţeanu, reputatul teoretician al culturii populare româneşti, muzeu devenit, în anul 1990, Muzeul Ţăranului Român.

Cea de-a treia sală a Muzeului de Artă Naţională era destinată costumelor populare, aici fiind expuse, totodată, şi planşele talentaţilor pictori Henri Trenk şi Carol Popp de Szathmary, care-i reprezentau pe ţăranii români în costume populare, lucrări dăruite de regele Carol I.

O descriere detaliată a sălii a treia o face colaboratorul revistei *Viaţa literară şi artistică*, în numărul din 15 iulie 1907: „Într-o altă încăpere sunt aşezate, în aceeaşi desăvârşită ordine, pe ţinuturi şi regiuni, toate porturile naţionale asupra cărora se poate face astăzi un studiu ca lumea, prin uşurinţa ce o ai în orânduirea Muzeului. Pe manechine de mărime naturală, vezi costume bogate din diferite regiuni aşezate cu grija ce o are directorul, un fin estetician, de a avea şi aparenţa de viaţă...".[28]

Ne dăm seama, din aceste rânduri, de concepţia expoziţională modernă a lui Al. Tzigara-Samurcaş, reflectată în modul de expunere a ansamblurilor vestimentare ţărăneşti.

Evocând ziua în care Regele Carol I a vizitat Muzeul, Al. Tzigara-Samurcaş consemna că suveranul îşi amintea cu plăcere „[...] de bogatele costume naţionale, care, după exemplul reginei, fură admise şi la balurile şi la recepţiile oficiale de la Palat, purtate nu numai de soţiile parlamentarilor ţărani, dar şi de doamnele din societatea bucureşteană".[29]

A urmat, în 1909, Expoziţia internaţională de artă populară de la Berlin, la care România a câştigat locul întâi prin înalta valoare estetică a exponatelor sale, costumele populare întrunind admiraţia criticilor de artă din Germania şi Austro-Ungaria.

Directorul Muzeului, Al. Tzigara-Samurcaş, evidenţia şi el că „[...] în privinţa portului ţărănesc, nici un alt popor din lume nu ne poate concura...".[30]

Acelaşi succes remarcabil l-a obţinut România şi la expoziţiile internaţionale de artă populară de la Amsterdam (1909), Viena (1910), Roma (1911), Barcelona (1929) şi Bruxelles (1935).

Conferinţele susţinute la Berlin şi Amsterdam de Al. Tzigara-Samurcaş au amplificat succesul românilor. *L'Indépendence roumaine* din 26 mai 1909 specifica: „La presse hollandaise est unanime à reconnaître la supériorité des productions roumaines sur toutes les autres qui figurent à cette exposition dont la section roumaine semble être la clé...".[31]

Împlinirea visului de veacuri al românilor prin unirea Basarabiei, Bucovinei şi apoi, la 1 decembrie 1918, a Transilvaniei, Banatului, Crişanei şi Maramureşului cu Ţara-Mamă, sub domnia regelui Ferdinand I, a schimbat statutul politic şi a ridicat prestigiul României între naţiunile Europei.

Înfiinţarea Institutului Social Român, sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti, a dat un avânt fără precedent cercetărilor de teren întreprinse de specialiştii din diferite ramuri ale ştiinţelor socioumane, de la geografie şi istorie, până la muzicologie şi medicină, punându-se bazele metodei monografice, întemeiate pe observaţia vie, directă, nemijlocită a vieţii sociale.

Pe plan european, în 1928 a avut loc la Praga, sub egida Societăţii Naţiunilor, primul Congres internaţional al artelor populare, la care România a fost reprezentată de trei mari personalităţi ale vremii: Al. Tzigara-Samurcaş, directorul Muzeului de Artă Naţională, şi cunoscuţii folclorişti Ion Muşlea şi Artur Gorovei.

Manifestările artistice ale popoarelor contribuiau la sporirea şi îmbogăţirea tezaurului spiritual comun al umanităţii, aducând naţiunilor un prestigiu permanent şi o justificare deplină a dreptului lor la existenţă.

În această etapă au fost inaugurate Muzeul Etnografic al Transilvaniei (1932), condus de profesorul Romulus Vuia, Parcul Naţional din Cluj şi Muzeul Satului din Bucureşti (1936), sub egida profesorului Dimitrie Gusti, care a devenit, în timp, unul dintre cele mai vestite muzee etnografice în aer liber din lume.

În 1937, România a luat parte la Expoziţia Internaţională de la Paris, de a cărei organizare s-au ocupat Fundaţiile Culturale Regale, în funcţia de Comisar general fiind numit savantul Dimitrie Gusti, personalitate de primă mărime a vieţii culturale din România.

Pavilionul-restaurant ridicat cu această ocazie la Paris, după planurile arhitectului Octav Doicescu, s-a bucurat de un mare succes.

[28] Al. Tzigara-Samurcaş, *Memorii*, vol. I (1872-1910), p. 233.
[29] *Ibidem*, p. 247.
[30] *Ibidem*, p. 269.
[31] *Ibidem*, p. 272.

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Orchestra condusă de Grigoraş Dinicu, interpretarea la nai a lui Fănică Luca şi cântecele Mariei Tănase au creat o atmosferă cu specific românesc, încântând auditoriul. S-au adăugat la acestea frumoasele costume populare olteneşti şi munteneşti purtate de studentele române care-i însoţeau pe vizitatori şi dansul vioi şi ritmat al căluşarilor. România a ocupat locul 11 din 48 de ţări participante.

Demn de subliniat este faptul că, la această competiţie internaţională, s-a prezentat, pentru prima oară, cu produsele sale, Academia de croitorie şi modă. Ce expunea această instituţie la Expoziţia universală din 1937, de la Paris?

Abundau ţesăturile din mătase de borangic sau din borangic asociat cu bumbac, de la marame, fişiuri, rochii, taioare, până la costume naţionale şi piese de port specifice Mehedinţilor, Banatului, Argeşului şi Muscelului, ce-au fost premiate.[32]

Şi în anul 1937, ca şi la expoziţiile precedente, s-a pus accentul pe latinitatea poporului român, în virtutea căreia România era foarte apropiată de Franţa prin comunitatea de rasă, limbă şi suflet. În sensul acesta şi-au conceput lucrarea Jacques Lassaigne şi Paul Desfeuille, care consemnau opiniile a 83 de cărturari şi oameni politici francezi despre ţara noastră, despre autenticitatea şi prospeţimea vieţii rurale.[33]

Modernitatea viziunii expoziţionale a profesorului Dimitrie Gusti a stimulat interesul oamenilor de cultură români pentru achiziţionarea şi tezaurizarea valorilor tradiţionale ale satului, întemeindu-se, pe parcursul secolului XX, numeroase muzee etnografice zonale şi săteşti.

În zilele noastre, cea mai preţioasă sursă de documentare asupra evoluţiei costumului popular o constituie piesele de port şi ansamblurile vestimentare ţărăneşti conservate în marile instituţii muzeale, printre care amintim Muzeul Ţăranului Român, Muzeul Naţional al Satului „Dimitrie Gusti", Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Muzeul Etnografic al Moldovei, Complexul Muzeal Naţional „ASTRA", Muzeul Banatului, Muzeul Porţilor de Fier, Muzeul Olteniei, Muzeul Bucovinei, Muzeul de Etnografie Braşov, muzeele de artă populară din Constanţa şi Tulcea etc.

Colecţiile de costume, tezaurizate în aceste muzee, reprezintă stadiul autentic al vestimentaţiei ţărăneşti ajunse la apogeul dezvoltării sale în perioada cuprinsă între a doua jumătate a secolului XX şi sfârşitul lui.

Bazându-ne pe toate aceste surse documentare, pe numeroasele monografii zonale de port popular, pe lucrările de sinteză privind tipologia portului popular de sărbătoare[34] şi pe bogatul material cules cu ocazia anchetelor de teren întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român*, vom încerca, în paginile ce urmează, să analizăm trăsăturile specifice ale costumului popular românesc, evidenţiind îndeosebi acele forme artistice care, în final, converg spre conturarea viziunii estetice autohtone.

32 *** *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne — Paris, 1937. Catalogue général officiel*, I, p. 799-803.

33 Laurenţiu Vlad, *Imagini ale identităţii naţionale*, p. 116.

34 Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*; Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*.

← *Ţărancă din Vlaşca (Stampă de Michel Bouquet)*

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Unitatea şi diversitatea costumului popular românesc

Oricine vizitează satul românesc în zi de sărbătoare sau ia parte la momentele solemne ale neamului nostru, culminând cu ziua Marii Uniri a tuturor românilor, 1 Decembrie, are prilejul să cunoască la el acasă costumul popular, în toată splendoarea, bogăţia şi diversitatea sa.

În asemenea ocazii, dar mai ales la parada costumului popular, care se desfăşoară simultan la Alba Iulia şi în principalele oraşe, oamenii ţării îşi etalează cu mândrie veşmintele care i-au însoţit de-a lungul istoriei, până în zorii mileniului al treilea, reflectând o bogată experienţă de viaţă colectivă, de simţire, trăire şi sensibilitate românească. În ce constă, de fapt, unicitatea şi specificitatea costumului popular?

Fiind, în întregime, produsul industriei casnice textile, ocupaţiile tradiţionale ale poporului român — agricultura şi creşterea animalelor — punând la îndemâna locuitorilor materiile prime de bază necesare confecţionării lui, costumul popular se caracterizează printr-o puternică unitate stilistică, prin conservarea unor elemente arhaice, din punctul de vedere atât al croiului, al tehnicilor de cusut, ţesut şi ales în război, cât şi din punctul de vedere al compoziţiei decorative şi cromatice.

Utilizarea pe întregul spaţiu etnic românesc a aceloraşi materii prime (fibre vegetale: cânepă, in, bumbac; şi fibre animale: lână, borangic), a sistemelor vechi de croială, la baza cărora se află principiul tăieturii în foi drepte, precum şi a celor mai arhaice procedee decorative tradiţionale de brodat: cusutul *urzit pe fir*, cusutul *urzit pe creţuri*[1] şi cusutul *pe dos*, ca şi folosirea unui fond principal, comun, de motive ornamentale, au asigurat unitatea morfologică şi decorativă a costumului popular românesc.

Continuitatea unor motive în compoziţia decorativă a costumului — a căror origine se află în preistorie, fiind legate fie de cultul fecundităţii şi al fertilităţii, fie de cultul solar —, multe dintre ele având o circulaţie universală (rombul, cercul, meandrul, linia în zig-zag, triunghiul, steaua, coarnele berbecului etc.), este edificatoare pentru evidenţierea unui vocabular plastic, comun spaţiului european şi extraeuropean, care a îmbrăcat forme particulare de la o civilizaţie la alta.

Străvechile motive geometrice, întâlnite pe piese vechi din colecţiile muzeelor, componente ale unui alfabet grafic, devin semne, simboluri a căror semnificaţie magică şi religioasă s-a pierdut, ele nemaifiind pentru noi decât elementele plastice ale unor compoziţii în cadrul cărora se combină în moduri infinit de variate.

Zig-zag-urile şi meandrele unei grafii ancestrale au fost cusute, cu fir de arnici, de aur, argint şi mătase, de către mâinile harnice ale ţărăncii, care a deschis ochii asupra lumii în leagănul dăltuit cu semnul soarelui, a făcut primii

Costume tradiţionale din zonele etnografice Bucovina, Năsăud, Romanaţi

[1] Procedeu decorativ larg răspândit în Europa occidentală a secolelor XV şi XVI (Spania, Anglia, Franţa, Ţările de Jos, Germania, Elveţia, Italia), dar utilizat şi în arta populară din Estonia, Finlanda, Rusia, ca şi pe piesele de costum din Asia de sud-est; a se vedea, în acest sens: G. Oprescu, *Probleme româneşti...*, p. 175; Nicolae Dunăre, *Influenţe reciproce în portul şi textilele populare...*; Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 56.

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Mărginimea Sibiului

Pădurenii Hunedoarei

← Costum tradițional din Vlașca (pag. 20)
Costume tradiționale din Romanați (pag. 21)

paşi pe prispa împodobită a casei, a citit fiorul dragostei în crestăturile furcii de tors, a ţesut şiruri de pomi ai vieţii pe scoarţele de zestre, a cusut cu migală stelele cerului pe cămăşile de nuntă ale copiilor şi a pregătit cu grijă „straiele" pentru ultimul drum, al întâlnirii cu strămoşii.

De multe ori motivele geometrice se asociază, pe aceeaşi piesă, cu alte categorii de ornamente, simbolico-religioase (cruci, prescuri, pristornice), zoomorfe (coarnele berbecului, cerbul), avimorfe (păsări), skeomorfe (furci, cârlige, zăluţe, ciuturi), antropomorfe (ochi sau ochi cu sprâncene), dar mai ales cu motive vegetale stilizate (flori, frunze, ramuri, fructe), asociere care nu este deloc supărătoare, dimpotrivă, creează efecte plastice cu totul noi, aspect subliniat şi de filosoful Lucian Blaga: „Sub unghiul dominanţei şi al dozajului, descoperim că, în ornamentica românească, suveranitatea geometrismului dreptliniar şi a figuraţiei stilizate e mai hotărâtă decât în altă parte, iar dozajul între geometric şi motive organic-stilizate — nicăieri aşa de echilibrat. Arta populară românească excelează, aşadar, printr-o consecvenţă stilistică de mare accent".[2]

Decorul discret, dispus cu măsură în câmpuri ornamentale bine delimitate, subliniază liniile croielii, dar şi pe cele ale corpului uman, căruia îi conferă un caracter sculptural, de mare distincţie.

Alternarea spaţiilor decorate cu cele libere, lipsite de orice ornament, succesiunea regulată de plinuri şi goluri asigură întregii compoziţii decorative ritm şi expresivitate plastică deosebite.

Dacă principiile construcţiei semnelor, dacă legile exprimării artistice, ale repetiţiei, simetriei, alternanţei şi ritmului sunt aceleaşi, în schimb modalităţile de exprimare plastică, felul în care creatoarele populare ordonează şi combină motivele ornamentale în cadrul structurii decorative, raporturile pe care le stabilesc între termenii ornamentali ai compoziţiei diferă, conferindu-i personalitate şi individualitate fiecărei piese în parte.

Acelaşi motiv apare în diferite interpretări, primind alte sensuri şi alte valori, o altă încărcătură semantică, atât prin redarea lui în tehnici diferite, cât şi prin locul şi ponderea pe care le capătă în cadrul compoziţiei ornamentale.

Cromatica este un alt element care asigură unitatea stilistică a costumului. Aceasta are o funcţie esenţial decorativă, punând în relief întreaga compoziţie ornamentală. Creatoarea populară ştie să asigure compoziţiei unitatea tonală, realizând subtile acorduri. Ea stăpâneşte legile contrastului şi ale armoniei, vădind un gust al echilibrului clasic.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 214.

www.cimec.ro

Dacă, la decorarea pieselor de port tradiţionale, culorile de bază folosite au fost roşul şi negrul, la care au fost adăugate firul de aur şi de argint, cu timpul, gama cromatică s-a îmbogăţit cu alte culori, ajungându-se la compoziţii armonioase, de mare rafinament, prin dozarea accentelor cromatice.

Pentru a evidenţia motivele ornamentale, creatoarea populară a recurs la tente de valori diferite ale aceleiaşi culori: roşu închis, roşu deschis, verde ca iarba (deschis), verde domnesc (închis), albastru închis, galen alboi (foarte deschis), galben ca para (deschis), galben roşietic, galben portocaliu, galben închis etc.

În comunitatea rurală tradiţională, culorile au subliniat pregnant diferenţierile de vârstă, de stare civilă, de ocazii, precum şi diferenţierile zonale şi etnice. Încărcate cu virtualităţi dinamice, culorile măresc emoţia estetică, amplificând expresivitatea plastică a întregii compoziţii.

Fără să considere unitatea structurală a portului popular un tot static şi rigid, mulţi intelectuali din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — care au utilizat costumul ca un valoros argument în demonstrarea vechimii şi continuităţii neîntrerupte a poporului român pe întregul teritoriu pe care-l populează din cele mai vechi timpuri — au sesizat marea bogăţie şi diversitate de forme morfologice şi decorative zonale, determinate de condiţiile istorice, politice, social-economice şi culturale diferite, precum şi de varietatea mediului geografic, care a condiţionat practicarea diferitelor ocupaţii. „Mai fiecare ţinut mic — remarca, în acest sens, George Bariţiu —, pe alocuri mai tot satul îşi are portul său, după care poţi prea bine distinge pe locuitori unii de alţii."[3]

De-a lungul timpului s-au dezvoltat forme de îmbrăcăminte diferite — „tipuri de costum" —, legate de anumite locuri şi răspunzând unor condiţii de viaţă proprii unităţilor teritorial-administrative care au alcătuit, în Evul Mediu, aşa-numitele *ţări*: ţara Loviştei, ţara Haţegului, ţara Făgăraşului, ţara Oaşului, ţara Maramureşului, ţara Zarandului, ţara Vrancei etc. Din aceste unităţi teritoriale, conturate în condiţiile economice şi ale relaţiilor sociale din epoca feudală, s-au format zonele etnografice caracterizate prin coeziune, stabilitate şi continuitate etno-culturală, prin păstrarea trăsăturilor esenţiale ale fiinţei neamului românesc.

Zonele etnografice au constituit unităţi creatoare, deţinătoare şi generatoare de spiritualitate, de valori şi tradiţii, unele cu specific local, altele comune tuturor ţinuturilor româneşti.

Vlaşca

Bihor

[3] *** *Călindarul pentru poporul român*, p. 38-39.

www.cimec.ro

Fiecare tip de costum a cunoscut numeroase variante local-zonale, care s-au dezvoltat în contexte politice, istorice, social-economice şi culturale diferite, care poartă însemnele caracteristice timpului, locului şi grupului uman ce le-a creat, între prototip şi variantele acestuia existând o strânsă conexiune, o relaţie de interdependenţă.

Ansamblul vestimentar care constituie un tip de costum prezintă un caracter de sistem, orice modificare survenită asupra unui element constitutiv al acestui tip atrăgând după sine modificarea pieselor care compun variantele tipului respectiv de costum.

Costumul — se specifică în volumul *Se vêtir pour dire* (p. 13) — «C'est une totalité qui est plus que la somme de ses éléments. C'est un ensemble mouvant d'éléments interdépendants, car la modification d'un seul élément modifie les autres éléments, et donc le système tout entier.»

Variantele local-zonale ale unui tip de costum trebuie raportate la prototipul care le-a stat la bază, evidenţiindu-se, pe de-o parte, elementele comune, iar pe de altă parte, trăsăturile proprii, particulare, ce le caracterizează.

Prototipul constituie exemplarul schematic, reprezentativ şi definitoriu, care întruneşte trăsăturile determinante, esenţiale, din care s-au dezvoltat variantele zonale — acestea fiind, de fapt, doar formele derivative ale prototipului în ceea ce priveşte structura morfologică, compoziţia decorativă şi cromatică. Întotdeauna este respectată schema structurală a prototipului. Sintaxa câmpurilor ornamentale este aceeaşi la piesele care compun variantele local-zonale ale tipului de costum respectiv, diferite fiind numai particularităţile de exprimare artistică şi opţiunile coloristice.

La această „schemă" decorativă a contribuit fiecare creator, ordonând motivele într-o viziune inedită, ţinând seama de tradiţiile estetice, de vocabularul stilistic, de repertoriul tradiţional ornamental, de tehnicile de realizare proprii zonei respective, conferind personalitate şi individualitate fiecărei variante local-zonale în parte.

→

Familia cojocarului Dumitru Sofonea din Drăguş (Ţara Făgăraşului)

Oaş

Târnave

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Tipologia portului popular feminin

Piesele care acoperă parţial sau integral poalele cămăşii au un rol determinant în stabilirea tipologiei portului femeiesc tradiţional, fapt pentru care au fost denumite, în literatura de specialitate, „piese-cheie" sau „complementare obligatorii".[1]

Forma şi modul lor de purtare — suspendat, înfăşurat drept sau încreţit — au generat cele trei tipuri de bază ale veşmântului tradiţional românesc: *costumul cu catrinţă*, *costumul cu fotă* şi *costumul cu vâlnic*, la care se adaugă tipul mai nou, cu fustă, celelalte fiind variante determinate de asocierea unor elemente de port cu altele.

Categoria pieselor complementare cuprinde diverse scheme de organizare a câmpurilor decorative, generând o suită de variante ornamentale şi cromatice.

Terminologia bogată şi variată care desemnează piesele purtate peste poalele cămăşii, ca şi intensa circulaţie a termenilor legaţi de aceste piese, în întregul spaţiu carpato-balcanic, atestă marea lor vechime.

Din categoria acoperitorilor parţiale, care lasă la vedere poalele cămăşii în părţile laterale, o mare răspândire teritorială (Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia, Bărăgan, Dobrogea şi, parţial, Moldova) o are *catrinţa*.

[1] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 69; este prima lucrare de sinteză fundamentală asupra tipologiei portului popular, întemeiată pe analiza colecţiilor muzeale din ţară şi din străinătate.

← *Port cu maramă, cămaşă şi pestelnan din Răcăciuni (Bacău)*

Costum cu catrinţă (Mărginimea Sibiului)

Costum cu vâlnic (Mehedinţi)

www.cimec.ro

Catrinţă (Olt)

Opreg (Banat)

Ţesătură cu o formă dreptunghiulară, cu dimensiuni care variază, de la o zonă etnografică la alta, între 40-60 de centimetri lăţime şi 60-80 de centimetri lungime, *catrinţa* este purtată pereche, în sens vertical, fiind susţinută în talie de cingători. Element arhaic de origine traco-ilirică, răspândit în lumea egeo-mediteraneană şi în spaţiul carpato-balcanic[2] (este reprezentată pe figurinele descoperite la Vinča şi Cârna), catrinţa este cunoscută sub diferite denumiri — aşa cum relevă materialele de teren consemnate cu ocazia aplicării chestionarelor de port popular pentru *Atlasul Etnografic Român* (*AER*) —, întâlnindu-se uneori, chiar în cuprinsul aceleiaşi zone, mai mulţi termeni care o desemnează: *boscea*, *zăvelcă*, *prestelcă*, *fâstâc*, *opreg*, *foaie*, *zadie*, *păstură*, *pânzătură*, *zapreg*, *cotreanţă*, *şurţ*, *cârpă de încins*, *otă*, *cretincioară* etc.

Materiile prime folosite în confecţionarea catrinţei au fost: lâna şi părul (din lână de cea mai bună calitate, obţinută cu ajutorul unor piepteni speciali), cânepa, bumbacul, mai rar borangicul, la care s-au adăugat, spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, „sârma" — firul metalic —, mătasea colorată, catifeaua şi postavul.

Ţesută în război, în două sau în patru iţe, catrinţa este ornamentată cu sisteme diferite, care variază, de la o zonă etnografică la alta, prin modul de organizare a câmpurilor decorative, maniera de compunere şi interpretare a elementelor ornamentale, tehnica realizării motivelor decorative şi gama cromatică utilizată.

O subvariantă a catrinţei o constituie *opregul cu franjuri*, răspândit în spaţiul balcanic şi bazinul mediteranean, alcătuit din două părţi distincte: partea superioară, ţesută, numită *petec* (de fapt, o catrinţă de proporţii reduse), a cărei lungime nu depăşeşte 30 de centimetri, de care sunt prinşi, sub forma unor fâşii verticale, ciucurii, lungi de 50-60 de centimetri, ce cad liber de la petec în jos. Forma veche de opreg — aşa consemnează informaţiile de teren şi bibliografia de specialitate — avea petecul dezvoltat şi ciucurii mai scurţi. Cu timpul, petecul şi-a redus dimensiunile, în favoarea ciucurilor care s-au lungit. Raportul între partea ţesută şi lungimea franjurilor, compoziţia decorativă a petecului şi cea cromatică a franjurilor sunt semne de recunoaştere a zonei de proveniență.

Tehnicile de ţesut şi ales ale petecului, în care firul subţire de lână alternează cu cel de aur şi argint, amintesc somptuoasele ţesături orientale.

Aria de răspândire a opregului cu franjuri, atestat la noi pe unele figurine datând din epoca bronzului,

[2] Tancred Bănăţeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 293.

www.cimec.ro

este limitată la Valea Bistrei, Valea Almăjului, Valea Jiului şi Haţeg.

Opregul cu franjuri este frecvent şi la românii din Banatul sârbesc, aria sa de răspândire incluzând şi alte zone din sud-estul Europei (locuite de albanezi şi grupuri de aromâni).[3]

O altă subvariantă a catrinţei e *şorţul*, care reprezintă o dezvoltare a catrinţei, fiind compus, mai rar, dintr-o singură foaie, dar mai ales din două sau trei ţesături de catrinţă, unite pe lungime, prin cusătură, fapt care a dus uneori la extinderea denumirii date catrinţei şi la şorţ. Purtat numai în faţă, încreţit în talie, şorţul are o largă răspândire în Transilvania.

De origine apuseană şi central-europeană, *şurţul* a pătruns în portul popular românesc prin filiera săsească din Transilvania.[4]

De la începutul secolului al XX-lea, în multe zone etnografice ale ţării, catrinţa din faţă a fost înlocuită cu şorţul ţesut, iniţial din pânză sau lână, iar mai târziu confecţionat şi din materiale procurate din comerţ. Generalizarea lui în portul popular din întreaga ţară s-a făcut treptat în funcţie de puterea tradiţiei, de contactul mai strâns sau mai slab cu oraşul, de pătrunderea rapidă a unor materii prime de provenienţă industrială, cum ar fi joljul, mătasea, catifeaua şi postavul.

Terminologia şorţului diferă şi ea de la o zonă etnografică la alta: *zadie*, *şurţ*, *pestelcă*, *cătrinţă* etc.

Printre acoperitorile integrale, care se poartă peste poalele cămăşii femeieşti, se numără *fota*, o bucată dreptunghiulară de ţesătură, lungă de aproximativ 1,60 metri, lată de 0,80 metri, care înfăşoară strâns corpul peste brâu, având cele două capete suprapuse în faţă, piesa fiind susţinută în talie cu bete.

Piesă de port arhaică, având o largă răspândire în culturile mediteraneene şi egeo-asiatice, preluată şi de cultura arabă, unde s-a păstrat şi termenul de fotă, ea apare reprezentată, la noi în ţară, pe unele metope ale monumentului de la Adamclisi, din Dobrogea, care înfăţişează două femei dace purtând această piesă.

Aria de circulaţie a fotei cuprinde Moldova, nordul Munteniei (până la râul Topolog, unde fota coexistă cu catrinţa), cursul superior al Văii Mureşului (Tulgheş-Topliţa) şi zona Branului. Ea e răspândită şi în spaţiul nord-est-european (Ucraina), în Orientul Mijlociu şi în sud-estul Asiei (India, Indonezia).[5]

Şort (Braşov)

Costum cu fotă (Suceava)

[3-4] Elena Secoşan: Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 61.

[5] Tancred Bănăţeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 298-299; Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 62.

www.cimec.ro

În privinţa terminologiei local-zonale a fotei, aceasta diferă de la o zonă la alta. În întreaga Moldovă, de-o parte şi de alta a Prutului, fota este cunoscută sub numele de *catrinţă*, desemnând, de data aceasta, piesa ce înfăşoară strâns corpul, de la talie în jos, pe lungime, şi nu una dintre cele două *tăblii*, purtate în faţă şi în spate. În afara termenului de catrinţă, în Moldova de nord mai apar, pentru fotă, şi alte denumiri locale, cum ar fi *prigitoare* sau *priştoare*. Pe Valea Mureşului, fota este cunoscută sub numele de *prinzătoare*, iar în Buzău şi Vrancea sub denumirea de *stricătoare* şi, mai rar, de *catrinţă*, în unele localităţi din Argeş sub numele de *vâlnic*, aşa cum relevă informaţiile de teren culese cu ocazia aplicării chestionarului de port popular pentru *AER*.

Ţesută iniţial în patru iţe din *păr* (urzeală şi bătează) în culoarea naturală a lânii, sau din urzeală păr şi bătează lână sau din urzeală bumbac şi bătează lână, iar mai târziu în două iţe, din *străмătură* (lână fină, toarsă de fabrică), *canva* (lânică), bumbac, arnici, mătase, fir, cu fondul negru şi, mai rar, vânăt, vişiniu, roşu sau cafeniu, sau cu un fond în colorit alternant de verde închis şi roşu închis ori de grena şi verde închis etc., fota apare în mai multe variante ornamentale, contribuind la definirea tipului de costum local-zonal.

Din punct de vedere morfologic, fota cunoaşte două forme: fota dreaptă, clasică şi fota creaţă. Ea prezintă diferenţieri în funcţie de numărul foilor din care este realizată. Astfel, în Moldova şi, parţial, în unele zone ale Munteniei, fota este alcătuită dintr-o singură bucată de ţesătură. În zone precum Argeş, Muscel, Dâmboviţa, Buzău, Râmnicu Sărat sau Ilfov, fota este compusă din două foi cusute pe orizontală.

Modul de dispunere a câmpurilor decorative pe cele trei părţi distincte ale fotei — capetele, denumite, în termenii locali, *foi* sau *pulpane* (Vrancea), *feţe* (Rădăuţi), *pulpane* (Bran, Argeş, Prahova), *latu' din faţă*, *părţile* sau *poala* (Harghita), şi porţiunea din spate, neornamentată, întotdeauna neagră, numită *dos* în toată ţara — a dat naştere la numeroase variante ornamentale.

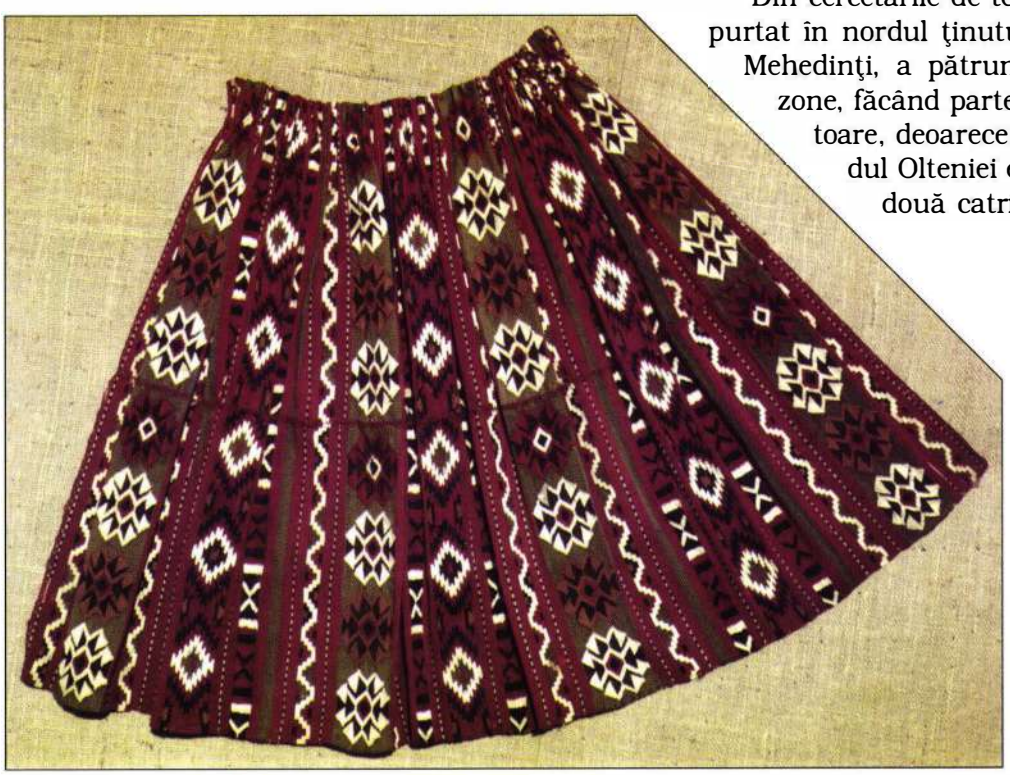
Vâlnicul este o piesă specifică portului de iarnă, de formă dreptunghiulară, de mari proporţii, atingând până la 4 metri lungime şi 0,80 metri lăţime, datorită cărora se poartă încutat, încreţit sau plisat. El apare ca o fustă neîncheiată, cu capetele uşor suprapuse într-o parte.

Terminologia locală a vâlnicului desemnează, de fapt, diferitele sale variante decorative: *opreg creţ*, *creţ*, *cătrinţă*, *zuvelcă*, *zăvelcă creaţă*, *zăvelcă mare*, *opreg*, *crăţană* etc.

Ţesut în două iţe, din lână, vâlnicul este alcătuit din două foi lungi de ţesătură, aşezate orizontal.

Aria sa de răspândire cuprinde Oltenia şi parţial Muntenia, de fapt Muntenia dunăreană, care a avut legături puternice cu Balcanii.

Din cercetările de teren reise că vâlnicul, purtat în nordul ţinuturilor Gorj, Vâlcea şi Mehedinţi, a pătruns din sudul acestor zone, făcând parte din ţinuta de sărbătoare, deoarece portul vechi din nordul Olteniei era constituit din cele două catrinţe, purtate perechi.



Vâlnic (Dolj)

www.cimec.ro

Aşa se şi explică de ce locuitorii din nord au denumit vâlnicul cu termenul de *zăvelcă creaţă*, ei necunoscând iniţial forma de vâlnic.

Vâlnicul se întâlneşte şi la alte popoare (sârbi, bulgari, albanezi), într-o arie cu substrat tracic, întinsă de-o parte şi alta a Dunării.[6]

Cele două piese, catrinţa şi fota, cu numeroasele lor variante ornamental-zonale, sunt elementele originare, arhaice, ale portului tradiţional, care au conferit linii diferite corpului femeiesc, subliniindu-i rotunjimea şoldurilor neacoperite de catrinţe sau înfăşurându-le strâns cu eleganta fotă.

Cea de-a treia piesă, vâlnicul — considerat de specialişti o formă dezvoltată din fota creaţă[7] — evidenţiază subţirimea taliei, prin amploarea sa amintindu-ne de zeiţele neoliticului înveşmântate în rochie-clopot.

Dacă funcţia şi forma acestor piese definitorii în stabilirea tipologiei portului popular femeiesc au rămas aceleaşi şi în costumul actual, în schimb decorul lor a evoluat de la compoziţiile simple spre cele complexe, ca urmare a perfecţionării tehnicilor de cusut şi de ales în război.

Fusta, pătrunsă prin intermediul oraşului, este singura piesă a costumului femeiesc care se abate de la „canoanele" portului popular tradiţional, alcătuit, de regulă, din elemente de formă dreptunghiulară, deschise, fără să fie unite printr-o cusătură. Compusă din mai multe foi de ţesătură, cusute unele de altele şi încreţite în talie, fusta, cunoscută local sub diferiţi termeni, dintre care mai răspândiţi sunt cei de *rochie*, *sumnă* ori *sucnă*, a fost integrată în portul popular femeiesc, generalizându-se, treptat, la nivelul întregii ţări.

Tot o fustă este şi *androcul*, care, spre deosebire de aceasta, are o circulaţie mai restrânsă (Bacău, Vrancea, Brăila, Tulcea, Constanţa, Buzău, Prahova, Dâmboviţa, Ialomiţa, Călăraşi, Ilfov, Braşov, Covasna), fiind purtat, mai ales, în ţinuta de muncă.

---

6 Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 64.

7 Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 75.

Androc (Buzău)

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Piese componente ale ansamblului vestimentar tradiţional feminin

Găteala capului

În ansamblul costumului, găteala capului, care cuprinde elemente de veche tradiţie, transmise din generaţie în generaţie, contribuie, alături de celelalte piese constitutive ale portului popular, la creionarea trăsăturilor particulare specific zonale, la definirea tipologiei portului popular local.

În mentalitatea comunităţii rurale tradiţionale, găteala capului, cu componentele sale: pieptănătura, categoriile de piese textile care protejează capul, podoabele şi accesoriile destinate împodobirii şi fixării pe cap a acestora, constituia o puternică marcă diferenţială care indica apartenenţa la o anumită comunitate; în acelaşi timp, era un semn distinctiv al unor importante ocazii, un semn care indica vârsta, starea civilă, socială şi materială a purtătoarei.

Fiecare zonă etnografică a ţării se caracteriza prin „găteli" specifice ale capului, pieptănătura, piesele textile, ca şi tehnica legării lor fiind de o mare varietate.[1]

Integrându-se organic în complexul costumului popular, găteala capului prezintă un deosebit interes artistic, dovedind, totodată, şi o reală valoare istoric-documentară. Privite în evoluţia lor, aceste piese de port reflectă, ca şi costumul însuşi, viaţa social-economică, gustul estetic al epocii respective, întrepătrunderile ori iradierile unor elemente venite din arii de cultură mai apropiate sau mai îndepărtate, preluate şi prelucrate în maniera proprie geniului creator autohton.

O analiză atentă a materialului cules cu prilejul cercetărilor întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român* relevă existenţa numeroaselor modalităţi de realizare a împletiturii — începută fie de la cărare, din dreptul frunţii, fie din partea superioară a urechii, fie de la ceafă — totodată, şi existenţa a numeroase variante de dispunere a părului: purtat pe frunte, purtat liber, pe spate, strâns la ceafă, purtat pe creştetul capului sau în jurul urechii.

← *Pieptănătură de fată (Năsăud)*

Fată pieptănată cu chică/cioc (Munţii Apuseni)

[1] Indicăm o bibliografie de specialitate, selectivă: R. Vuia, *Portul popular din Ţara Haţegului*, Buc., 1926; Lucia Apolzan, *Portul şi industria casnică textilă din Munţii Apuseni*, Buc., 1944; T. Bănăţeanu, *Portul popular din Ţara Oaşului*, ESPLA, 1955; C. Irimie, *Portul popular din Ţara Oltului, zona Avrig*, ESPLA, 1957; Gh. Focşa, *Evoluţia portului popular din zona Jiului de Sus*, ESPLA, 1957; N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, ESPLA 1957; N. Dunăre; Marcela Focşa, *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni*, ESPLA 1957; C. Irimie, *Portul popular din zona Perşanilor. Ţara Oltului*, ESPLA, 1958; *idem*, *Portul popular din zona Branului*, Editura Meridiane, Buc., 1960; *idem*, *Portul popular din Ţara Oltului. Zona Făgăraş*, ESPLA, 1965; N. Dunăre, *Portul popular din Ţara Zărandului*, Cluj, 1966; T. Bănăţeanu, *Portul popular din regiunea Maramureş. Zonele Oaş, Maramureş, Lăpuş*, Sfatul Popular al regiunii Maramureş, Casa Creaţiei Populare, 1966; N. Dunăre, *Portul popular de pe Târnave*, Casa Creaţiei Populare a judeţului Braşov, 1968; Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, Muzeul de Artă al RSR, Buc., 1974; Tancred Bănăţeanu, *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creaţiei populare... al judeţului Suceava, 1975.

www.cimec.ro

Fete cu chică (Haţeg)

Fiecărei categorii de vârstă (fetiţe, fete, neveste şi bătrâne), care corespunde celor patru etape ale vieţii (copilăria, adolescenţa, maturitatea şi bătrâneţea) şi fiecărei etape de evoluţie a portului popular le sunt proprii variante specifice în ceea ce priveşte pieptănătura şi acoperământul capului, un rol important în conturarea acestora avându-l normele de ordin practic îndătinate de tradiţie şi gustul estetic al purtătoarelor dintr-o anumită zonă.

Pieptănătura primului grup de vârstă, care cuprindea fetiţele de până la 14-15 ani, cunoştea modalităţi de realizare şi dispunere a împletiturilor care variau de la o zonă la alta. Specifică acestei prime categorii de vârstă era maniera răsucirii părului, din dreptul cărării, de la frunte, până în dreptul urechii, de unde pornea împletitura propriu-zisă.

O mare frecvenţă au avut-o pieptănăturile cu părul scurt, retezat pe frunte, cu una sau două cozi lăsate liber pe spate ori cu două cozi aduse, în cunună, pe cap. De obicei, cozile se prindeau la vârf fie cu aţă, fie cu fire de lână de diverse culori, fie cu panglici policrome care atârnau pe spate sau erau legate în fundă.

O pieptănătură veche, având o arie de răspândire limitată la zonele Haţeg, Pădurenii Hunedoarei, Munţii Apuseni[2], nordul Moldovei, iar la fete în aceleaşi zone, dar şi în Bihor, a fost cea mai cunoscută sub numele de *cioc* sau *chică*: părul din faţă, despărţit printr-o cărare ce pornea de la o ureche la cealaltă, se împletea într-o coadă ce cobora pe frunte, pe sub urechea dreaptă, şi se unea cu părul de la ceafă într-o coadă lasată liber pe spate, în care se prindeau panglici colorate.

Terminologia referitoare la cozi era extrem de variată, coexistând, uneori, în aceeaşi zonă, mai mulţi termeni: *chici*, *cosiţe*, *plete*, *moaţe*, *cojnicioare* etc.

În multe zone, coada împletită în creştetul capului (realizată numai cu părul din faţă) avea aceeaşi denumire de *moţ*, extinsă uneori la întreaga pieptănătură, aşa cum consemnează chestionarele *AER* în judeţele Caraş-Severin, Mehedinţi, Dolj, Teleorman, Buzău, Argeş.

Vârsta de 14-15 ani coincidea, în majoritatea zonelor etnografice ale ţării, cu ieşitul la horă şi integrarea într-o altă categorie, într-un alt statut social, acela de fată, cu însemne specifice.

În pragul adolescenţei, pieptănăturii i se acorda o importanţă deosebită, mai ales în zilele de sărbătoare; fata purta întotdeauna capul descoperit, părul, ca podoabă naturală, fiindu-i pus cât mai mult în valoare.

Modalităţile de dispunere a cozilor — lăsate liber pe spate, întrepătrunse la ceafă, aduse în cunună pe cap, rotite în jurul urechilor, strânse

[2] Lucia Apolzan. *Portul şi industria casnică...*, p. 99.

www.cimec.ro

în coc etc. — constituiau numeroase variante care, alături de celelalte componente ale costumului, contribuiau la conturarea trăsăturilor particulare ale portului popular dintr-o zonă.

Cea mai mare frecvenţă o avea, la fete, pieptănătura cu o coadă sau cu două cozi pe spate, prinse în zile de sărbătoare cu multe panglici colorate, legate de la o coadă la alta şi lăsate să atârne până la mijlocul spatelui, sau cu panglici care se împleteau în cozi şi se înnodau la vârfuri, atârnând liber sau făcute fundă, panglici a căror terminologie — consemnată în materialele de teren — varia de la o zonă la alta: *plăntică*, *petea*, *primă*, *primură* sau *primbură*, *ţop*, *cordeluţă* sau *pleteancă* etc.

Alături de panglici, fetele obişnuiau pretutindeni, în zilele de sărbătoare, să-şi împodobească cozile cu flori naturale, în timpul verii: muşcate, garoafe, micşunele, rotunjoare, busuioc, magheran, ochiul-boului, trandafiri, sau artificiale în timpul iernii, precum şi cu o serie de podoabe: mărgele, ace de os, bolduri cu gămălie colorată, agrafe din os cu pietre colorate sau piepteni din os şi aluminiu.

Chiar şi în cazurile în care pieptănătura caracteristică fetiţelor se menţinea şi la fete, fiind comună celor două grupuri de vârstă, prin unele însemne specifice, prin elemente estetice pronunţate pe care le implica, găteala capului la fete se diferenţia, constituind un semn distinctiv după care această categorie de vârstă se deosebea net, în cadrul comunităţii rurale tradiţionale, de celelalte categorii.

Astfel, diferitele modalităţi în care părul era pieptănat pe frunte şi în părţi — sub formă de: *colţi* (a căror terminologie varia de la o zonă la alta — *obloane* în judeţul Satu Mare, *zgarlaonţi* în judeţul Teleorman, *inele* în judeţul Sibiu, *cupe* în judeţul Caraş-Severin, *colţi* în judeţele Arad şi Prahova); *zulufi în părţi*, în judeţul Covasna; *onduleuri* realizate cu *drotul*, în judeţele Ilfov, Argeş, Mehedinţi, Covasna, denumite *pale* sau *valuri*; prin împletirea părului în şuviţe mărunte care se despleteau după aceea, părul rămânând încreţit; prin răsucirea părului ud cu ajutorul unui ac sau cui (judeţul Caraş-Severin); bucle în faţă (judeţele Botoşani, Covasna, Timiş) — constituiau elemente prin care pieptănătura fetelor se deosebea de cea a fetiţelor.

În Suceava, Teleorman, Prahova, Argeş, Hunedoara şi Alba — aşa cum relevă cercetările de teren — părul, împletit într-o coadă, era lăsat despletit de-o palmă, spre vârf, şi legat la vârfuri cu o panglică ce atârna pe spate sau era făcută fundă.

În alte zone din judeţele Cluj, Sălaj, Arad, Caraş-Severin, Timiş, Suceava, fetele obişnuiau să-şi împletească părul într-o singură coadă, numită *tablă* în judeţul Timiş şi *coada din lat* în judeţul Cluj, realizată din numeroase şuviţe, ajungând până la patruzeci.

Dacă părul nu era prea bogat, fetele îşi îngroşau *chicile* cu lână vopsită în culoarea părului sau cu păr natural căzut, aceste adăugiri purtând diferite denumiri: *nadă* în judeţul Buzău sau *pleteri* în judeţele Dolj şi Mehedinţi.

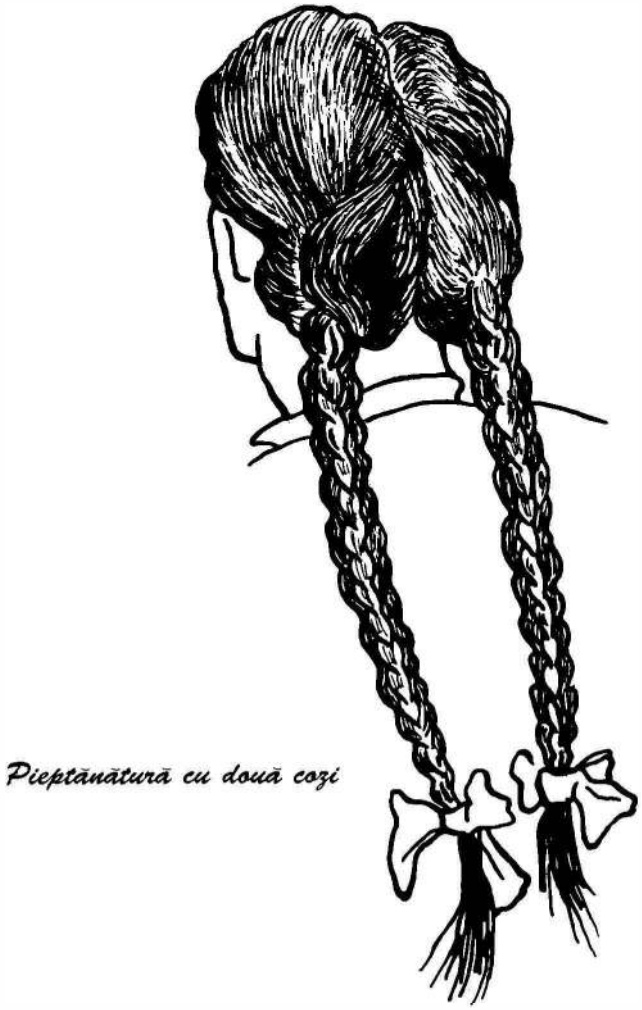
O pieptănătură frecvent întâlnită la fete era cea cu coc realizat fie din păr răsucit, fie din păr împletit într-una, două sau mai multe cozi, coc a cărui terminologie, deosebit de bogată, varia de la o zonă la alta: *conci*, *cucui*, *cuc*, *moţ*, *colac*, *moţoc*, *coşercuţă*, *conc*, *pup* etc. Cocul era prins cu ace de sârmă, numite: *spelci*, *crăcane*, *căngi*, *ghemţari*, *arnoage*, *arnoale*, *zulufare*, *igle*, *hoite*, *acealniţe*.

O arie întinsă de circulaţie, la scara întregii ţări, o avea pieptănătura cu două cozi aduse în cunună pe cap — care cunoaşte câteva variante:

Pieptănături cu cozi şi conci

www.cimec.ro

Pieptănătură cu o coadă



Pieptănătură cu două cozi

cu cozile împletite începând de deasupra urechilor şi aduse pe creştetul capului, cu cozile împletite de la ceafă şi aduse pe creştetul capului sau cu cozile împletite deasupra urechilor, aduse pe cap şi înturnate la ceafă.

În zilele de sărbătoare, iar în unele zone etnografice cu două-trei duminici înainte de nuntă, pieptănătura se completa cu cununiţe din flori naturale sau artificiale, ori cu „găteli" complicate, realizate din panglici, mărgele, oglinzi, ciucuri policromi de lână, pene de păun, monede, podoabe ce constituiau semnul distinctiv al fecioriei în cadrul comunităţii rurale tradiţionale.

Trecerea de la statutul de fată la cel de nevastă avea loc a doua zi după nuntă, în cadrul ritualului cunoscut sub numele de *învelitul* sau *legatul miresei*, când tinerei femei i se schimba pieptănătura, aşezându-i-se pe cap *conciul*, pe care avea obligaţia să-l poarte din acel moment toată viaţa, până la moarte, conciul şi legătura de cap fiind, de fapt, „semnele" care marcau trecerea femeii de la o stare civilă la alta şi având, sub acest aspect, un rol de simbol social.

Conciul constituia un suport confecţionat din cele mai variate materiale: crengi de măr, tei, cireş, paltin, trandafir, curpen, nuiele, papură, tulpină de porumb, mucava, corn de vită, tablă, sârmă, os, pânză, dimie, lână, păr natural căzut etc., cu dimensiuni diferite şi o mare diversitate de forme: circulară, semicirculară, ovală, triunghiulară, în formă de coarne, tronconică, în forma literei V etc. Înveliţi în pânză sau lână, suporţii se aşezau peste părul împletit, de obicei, în două cozi care se coseau, legau sau răsuceau în jurul acestora.

Suporţii — aceste piese intermediare între pieptănătură şi piesele textile care acopereau capul — au avut o largă arie de circulaţie în Banat şi Transilvania, parţial în Oltenia, Muntenia şi Dobrogea şi cu totul izolat în Moldova. Ei erau obligatorii pentru femeia măritată, având un vădit scop funcţional, de a strânge părul şi a nu lăsa să alunece nici o şuviţă, de a-i da întregului ansamblu al gătelii capului o anumită formă şi, totodată, de a fixa şi susţine acoperitorile de cap, femeia supunându-se unor străvechi

www.cimec.ro

canoane fixate de tradiţie, potrivit cărora nu mai avea voie să-şi arate părul, în public, niciodată.

Între pieptănătura propriu-zisă, cu cărare la mijloc, şi coc, realizat prin împletirea părului în cozi întrepătrunse la ceafă şi legate cu aţe sub forma unui coc lunguieţ sau rotund, realizat din aceleaşi cozi împletite, dispus în creştetul capului, cunoscut în termeni generali sub numele de *conci*, şi suportul cu aceeaşi denumire, există o strânsă interdependenţă.[3]

Uneori, pieptănăturile erau reliefate şi prin utilizarea unor suporţi cu forme speciale. Astfel, pieptănătura arhaică „cu coarne", sub forma unor proeminenţe laterale realizate din cozi răsucite deasupra urechilor, era subliniată şi prin suportul din sârmă în formă de coarne aşezat deasupra cozilor sau prin piese anexe cu această formă, cum este, de exemplu, cunoscuta *ceapsă cu coarne* de Haţeg. Pieptănătura „cu coarne", consemnată de chestionarele *AER* numai în judeţele Sălaj, Hunedoara, Alba, Suceava, Teleorman şi Vrancea, a avut o arie de răspândire mult mai mare în trecut.[4]

Chiar şi în cazul în care părul natural era destul de bogat, normele stabilite în cadrul comunităţii tradiţionale şi transmise din generaţie în generaţie cereau ca el să fie îngroşat cu păr artificial denumit *pletenci*, *sclebe*, *pleteri* etc. Cozile astfel îngroşate şi întărite cu plete de lână, denumite *curmi* în localităţi din jurul Caransebeşului, *dârlogi* în zona Almăjului, *cioci* în judeţul Alba, *cosiţe* în judeţele Cluj, Alba, Hunedoara, erau aduse în faţa urechii, formând un fel de semicerc, de unde se întorceau spre ceafă; cele două cozi, petrecute şi legate una de alta, erau vizibile de sub învelitoarea capului.

O altă pieptănătură, des întâlnită în judeţele Bistriţa-Năsăud, Sibiu şi Alba, iar sporadic în multe zone ale ţării, a fost cea cu cozile aduse roată pe cap, îngroşate cu plete de lână, perfect acoperite cu şuviţele de păr natural.

Pieptănăturile nevestelor, mult mai complicate decât ale celorlalte categorii de vârstă, unele dintre ele fiind reflexe ale unor rituri mai vechi, legate de cultul fertilităţii, subliniau, alături de piesele componente ale ansamblului vestimentar, notele particulare, specifice, ale zonei etnografice respective.

În mentalitatea comunităţii săteşti, după vârsta de 40-45 de ani, femeia intra într-o altă etapă de viaţă, aceea a bătrâneţii.

Identică aproape cu cea a nevestelor, pieptănătura bătrânelor se caracteriza printr-o mai mare sobrietate, renunţându-se total la unele elemente de cochetărie specifice nevestelor, cum ar fi bretonul, zulufii, colţii etc.

Întregul ansamblu vestimentar, deci şi elementele de găteală a capului, marca — prin unele detalii de ornamentică şi cromatică (un decor mai discret, în tonuri cromatice mai închise) şi printr-un accentuat grad de conservatorism, în ceea ce priveşte perpetuarea unor elemente arhaice — această categorie de vârstă.

Pieptănăturile cu cea mai mare arie de răspândire la bătrâne au fost: cea cu cozile întrepătrunse una într-alta la ceafă, pieptănătură denumită *cu cosiţe* în Ilfov şi *cu berci* în Ilfov, Teleorman şi Argeş; cea cu coc, realizat fie numai din păr natural, fie şi cu ajutorul suporţilor, înveliţi în pânză sau lână; pieptănătura cu cozile aduse roată pe cap.

Dintre pieptănăturile arhaice menţionăm: pe cea cunoscută sub numele de *cioci*, chici îngroşate cu plete de lână, împletite începând de la ceafă, aduse peste urechi şi, de aici, pe creştetul capului, pentru a forma o creastă accentuată, formă întâlnită în judeţul Alba; pe cea *cu coarne*, răspândită în Hunedoara, Alba, Suceava, Vrancea, Teleorman, şi pe cea *cu cosiţe*, constând din două cozi împletite de sub ureche, îngroşate cu *sclebe* de lână toarsă, rotite în jurul urechii, aduse spre ceafă şi întrepătrunse, frecventă în judeţele Cluj, Alba, Hunedoara.

De-a lungul timpului, pieptănăturile au parcurs — ca şi celelalte elemente componente ale ansamblului vestimentar —, o continuă evoluţie, permanente transformări, adaptări, alături de formele tradiţionale, arhaice, perpetuate prin tradiţie până în preajma primului război mondial şi menţinute numai în portul femeilor în vârstă, apărând şi forme noi, mai simple şi mai comode, care treptat le-au înlocuit pe cele vechi, răspunzând astfel noilor cerinţe de viaţă.

Acoperământul capului

Pieptănăturii i se adaugă o serie de piese textile şi podoabe care fac parte intrinsecă din găteala capului, completând-o şi integrând-o stilistic întregului ansamblu vestimentar.

[3] Jana Negoiţă, *Conci, ciupag, opreg...*, p. 57.

[4] Ion Chelcea, *Portul cu coarne*, p. 107; Georgeta Stoica; Maria Vâgâi, *Arta populară din Câmpia Munteniei*, p. 64.

www.cimec.ro

Îmbrobodire cu ştergar în Bucovina şi în Basarabia (pagina alăturată) →

Fiecărei zone etnografice a ţării îi este caracteristic un mod propriu de *îmbrobodire* şi, cu toate că se respectă unele canoane tradiţionale în privinţa învelirii capului, *acoperitorile*, prin forma piesei, dimensiuni, materia primă, tehnica de realizare, compoziţia decorativă şi cromatică, dar şi prin felul de asamblare, vădesc întotdeauna multă artă şi ingeniozitate.

Dacă iniţial categoriile de piese care acopereau capul au avut practic un rol utilitar, de protejare împotriva condiţiilor neprielnice de mediu, cu timpul, ele au căpătat şi o valoare artistică, ornamentală. Dincolo de funcţia practic-utilitară şi de cea estetică, acoperitorile au mai avut şi o pronunţată funcţie socială, ele fiind semnul cel mai evident de stare civilă a femeii.

În cadrul ceremonialului de nuntă, învelitorile dobândeau şi o funcţie ritualică, simbolică, de marcă, funcţie care a supravieţuit în unele zone etnografice ale ţării până aproape de zilele noastre.

Prin diferite elemente — materiale întrebuinţate pentru confecţionarea lor, structuri decorative şi cromatice, tehnici de legare —, învelitorile de cap constituiau un complex de semne care indicau vârsta, starea civilă, socială şi materială a femeii, adaptându-se, ca formă şi structură, mediului geografic şi ocaziilor în care se purtau.

În practica de învelire a capului, surprindem două etape: aceea de susţinere a pieptănăturii prin folosirea unor piese secundare, anexe, cu un rol funcţional, care au primit diverse forme şi denumiri zonale: *legătoare*, *tulpan*, *fes*, *mecheleţ*, *ceapsă*, *căiţă* etc., şi aceea de învelire propriu-zisă, peste acestea, cu o piesă textilă, cum ar fi ştergarul, marama, basmaua etc.

Sunt elemente care apar în unele zone, cu rol intermediar între pieptănătură şi acoperitoare (căiţă, ceapsă), iar în alte zone aceleaşi piese au rol principal, de învelitori propriu-zise.

Învelitori legate liber la folosire[5] sunt *ştergarul*, *marama* (o variantă a ştergarului), *basmaua* şi *tulpanul triunghiular* (o variantă a basmalei).

Ştergarul reprezintă cea mai simplă formă de acoperitoare, stând la baza tuturor sistemelor de învelit capul femeilor în portul popular tradiţional de pe întreg cuprinsul ţării.

Ţesut iniţial din cânepă şi in, iar, odată cu introducerea bumbacului în gospodăria ţărănească, şi din diferitele calităţi ale acestei fibre: *bumbăcel*, *aţă*, *sacâz*, *inişor*, *coton*, *izmir* etc., ştergarul cunoaşte o largă arie de răspândire, cuprinzând Muntenia, Oltenia, Moldova, parţial Transilvania şi izolat Banatul şi Dobrogea.

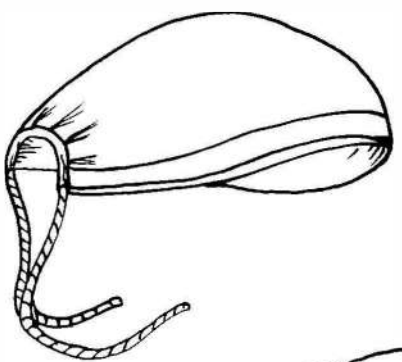
Dacă forma morfologică a ştergarului, aceea de dreptunghi, este identică în toate ţinuturile în care se poartă, în schimb dimensiunile, procedeele tehnice de realizare, structura decorativă, modul de învelire sau de asociere cu alte piese diferă de la o zonă la alta, conturându-se o serie întreagă de variante.

Terminologia privind ştergarul e deosebit de bogată, coexistând, uneori, în aceeaşi zonă, mai mulţi termeni: *peşchir*, *pânzătură*, *minişterguă*, *zăbranic*, *zăbrelnic*, *năframă*, *proboadă*, *tindeu*, *căpătâi*, *cârpă lungă*, *cârpă*, *felegă* etc.

Iniţial, sistemul compoziţional specific ştergarului a fost simplu, constând doar în ornamente liniare, vărgi, dispuse în şiruri paralele, pe lăţime, perpendicular pe sensul firului de urzeală. Registrele decorative constând din vărgi simple sau grupe de vărgi la piesele mai vechi, precum cele din Argeş, Mehedinţi, Gorj etc., realizate din bătaie cu fire de cânepă şi in, iar apoi şi cu fire de bumbac alb, mai gros, pentru a ieşi în relief, se concentrau înspre cele două extremităţi ale piesei, *trupul* ştergarului rămânând degajat. Între spaţiile decorate şi cele lipsite de decor se realiza

[5] Ne-am însuşit tipologia stabilită de Hedwig-Maria Formagiu în lucrarea *Portul popular din România*.

www.cimec.ro



www.cimec.ro

un echilibru perfect, puritatea bucăţii de pânză liberă căpătând virtuţi expresive deosebite.

Cu timpul, ornamentica ştergarului având la bază succesiunea ritmică de vărgi a fost îmbogăţită la capete cu intercalări de ajur şi alesături cu motive geometrice, avimorfe, simbolice, skeomorfe şi fitomorfe stilizate. Locul alesăturilor îl luau, câteodată, în zonele Olt, Argeş, Muscel, cusăturile realizate cu lânică divers colorată.

Spre deosebire de ştergarele din celelalte zone ale ţării, ţesute numai în două iţe, ştergarele moldoveneşti se ţeseau în 3-5-7-9, până la 15 iţe, tehnica cerând multă îndemânare şi pricepere, de aceea numai anumite femei ştiau să le ţească.

În comparaţie cu decorul bogat al ştergarelor munteneşti, ornamentica ştergarului transilvănean a fost mult mai redusă, limitându-se la câteva *dunguţe* în tonuri sobre ori la şiruri de mici elemente decorative cusute sau alese.

Ştergarele bănăţene, confecţionate din fir de bumbac de cel mai subţire, au o decoraţie concentrată la cele două capete, cusută *pe fir*, constând în flori geometrizate dispuse pe lăţime, în registre paralele.

Ştergarul de cap s-a asociat, în unele zone, cu alte piese precum: fesul, căiţa, ceapsa, basmaua.

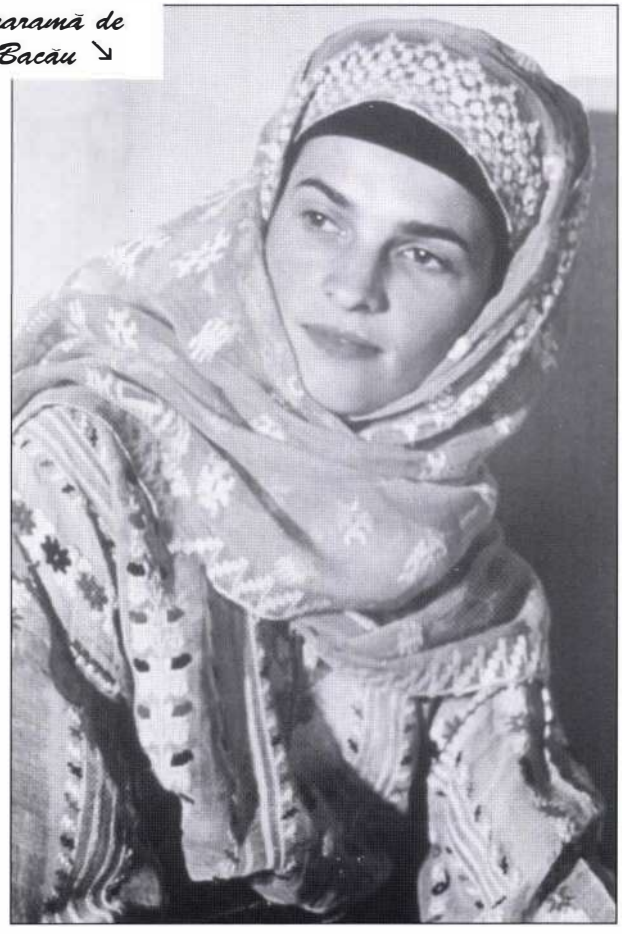
Marama — variantă a ştergarului — a atins un înalt nivel de realizare tehnică şi artistică odată cu utilizarea borangicului în mediul rural. Aria de răspândire a maramei de borangic, destinată îndeosebi zilelor de sărbătoare, cuprindea Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei şi sudul Transilvaniei, coexitând în paralel cu ştergarul.

Prin ornamentaţia discretă, care se distingea compact pe transparent, policrom pe ivoriu, sau strălucitor — metalic — pe văl subţire, marama a atins o valoare artistică remarcabilă. Motive ornamentale simple, interpretate ca elemente singulare, repetate sau în diverse combinaţii, au dat naştere la o infinitate de sisteme decorative în zonele Bran, Buzău, Prahova, Vâlcea etc.

Pe transparenţa firului de borangic se reliefau motivele geometrice sau floral-stilizate, alese cu fire mai groase de bumbac, mătase artificială sau lână. Rafinamentul coloritului era determinat şi de folosirea pe scară largă a subtilei game monocrome, de ton pe ton.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în unele zone din Banat, Transilvania şi Moldova, ştergarul şi marama au fost înlocuite cu basmaua procurată din comerţ, ca urmare a influenţei exercitate de moda orăşenească.

Costume cu marămă de Buzău ↙ şi Bacău ↘



www.cimec.ro

Învelirea capului cu basma (Munţii Apuseni)

Basmaua, cunoscută sub diferite denumiri — *năframă*, *chişchineu*, *dermea*, *testemel*, *bariş*, *bariz* etc. —, s-a generalizat, treptat, în întreaga ţară, intrând, de la sfârşitul secolului al XIX-lea, în componenţa portului popular românesc.

Având forma unui pătrat, basmaua prezintă o mare varietate, din punctul de vedere al materialului întrebuinţat la confecţionarea ei (bumbac, caşmir, mătase, stofă de lână, catifea etc.), al dimensiunilor şi cromaticii sale.

Prin modul de oranamentare: imprimate pe toată suprafaţa sau doar pe margini, sub forma unui chenar, împodobite cu cusături policrome dispuse într-un singur colţ sau în toate colţurile, sub forma unor buchete, ori presărate în mod uniform pe tot câmpul, prin cromatica folosită şi prin modul de legare, basmaua marchează şi ea diferenţieri de vârstă şi ocazii.

Pe lângă funcţia practic-utilitară, basmaua a avut şi o funcţie simbolică, de ritual, ea fiind utilizată în cadrul riturilor de trecere. La botez, era folosită pentru purificarea moaşei şi a naşului, obicei consemnat de Emil Petrovici pentru zona Almăjului.[6]

În cadrul ceremonialului nunţii şi al înmormântării, s-a păstrat chiar până în zilele noastre obiceiul de a se dărui basmale cu o ornamentică şi o cromatică adecvate împrejurării (Banat şi Moldova).

O altă utilizare rituală a basmalei a semnalat Damaschin Bojincă. În momentul în care o fată intra în joc, după anul de doliu, pentru a scăpa de răzbunarea mortului, trebuia să aştearnă pe pământ o năframă, ca jocul să nu pornească direct de pe pământul în care zăcea mortul.[7]

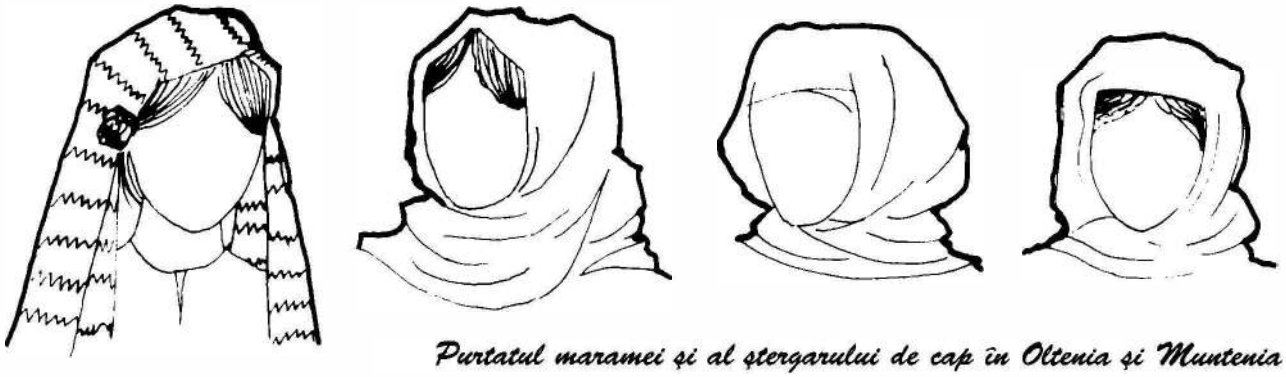
Tulpanul, variantă de formă dreptunghiulară a basmalei, este o piesă componentă a costumului popular din zonele de câmpie, fiind răspândit şi în toată Dobrogea. Confecţionat mai demult din pânză de cânepă şi în ţesută în casă şi vopsită cu coloranţi vegetali, sau din pânză procurată din comerţ (*indian*, *marchizet*, *nansuc*, *madipolon*, *pânză de gheaţă*, *pânză înălbită*, *pânză topită*, aşa-zisa *pânză de Iaşi*), tulpanul s-a purtat fie ca piesă independentă, fie pe sub ştergar sau maramă, având, în acest din urmă caz, rolul unei piese anexe.

Cunoscut sub diferite denumiri în zonele în care se poartă — *legătură cu şpiţuri*, *legătoare*, *cornurar*, *colţ*, *batistă*, *grimea*, *diurmea*, *cârpă*, *foiţă de cârpă* etc., tulpanul de sărbătoare se ornamenta, de jur-împrejur, cu mărgele mici, viu colorate, cu fluturi metalici, şabac, dantelă, precum şi cu colţuri făcute cu acul sau croşeta.

Tulpan (Dobrogea)

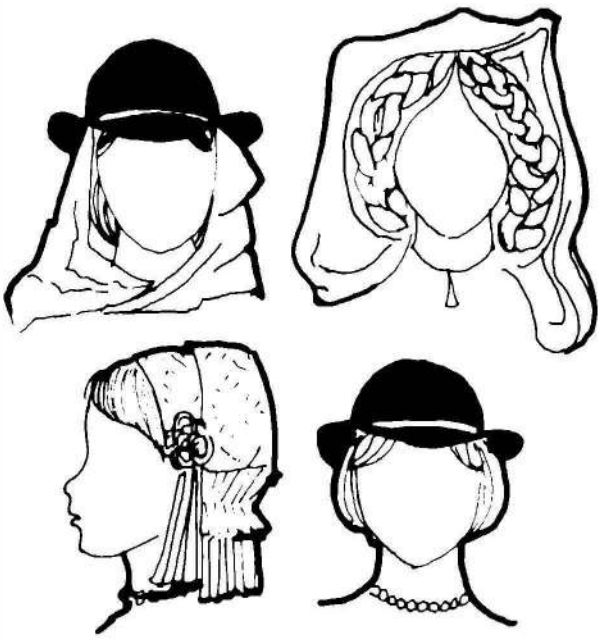
6-7 *Apud* Aristida Turcuş, *Portul popular românesc...*, p. 19.

www.cimec.ro



Purtatul maramei şi al ştergarului de cap în Oltenia şi Muntenia

Pieptănături şi conciuri din Transilvania şi Banat



Pieptănături, conciuri şi pălării (Transilvania-Banat)

„Vălitori" din sudul Transilvaniei

După P. Petrescu, G. Stoica, *Arta populară românească*, Bucureşti, 1981, p. 106-107.

www.cimec.ro

Ceapsă de Pădureni

Ceapsă de Banat

În unele zone, precum Mehedinţi şi Olt, piesa a căpătat şi un rol ceremonial, fiind semnul tradiţional de consacrare a tinerei fete în rândul femeilor căsătorite.

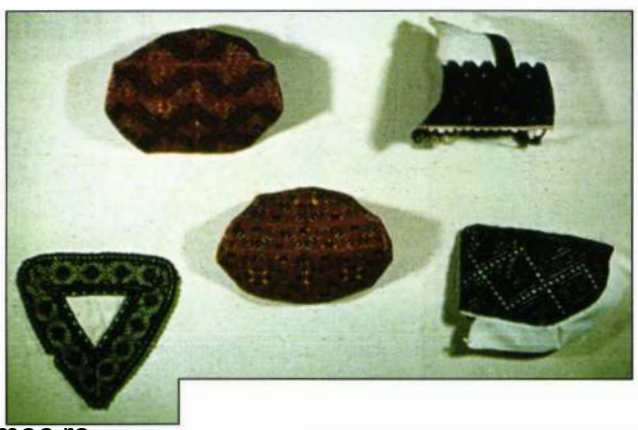
O altă categorie de învelitori o constituie formele fixe, de genul bonetelor: *ceapsa* şi *conciul*.

Ceapsa, atestată documentar în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, a constituit semnul distinctiv de stare civilă al femeii măritate. Ea s-a păstrat în portul tradiţional din zonele de munte ale Banatului, bazinul Haţegului şi Pădurenii Hunedoarei, până după primul război mondial.

Părţile componente ale cepsei se ţeseau în război din cânepă, in, bumbac, lână, iar pentru ornamentarea lor se utilizau fire de bumbac, lână, mătase, fir metalic, mărgele, paiete, şireturi şi diferite galoane decorative.

După formă şi croi s-au conturat câteva subvariante având un specific local-zonal: *ceapsa triunghiulară*, tipică bazinului Bozovici-Almăj[8], ţesută din cânepă în două iţe şi ornamentată prin tehnica cusăturii sau alesăturii cu bumbac mercerizat şi cu lânică; *ceapsa dreptunghiulară*, cu *obadă*, răspândită în Valea Bistrei, confecţionată din pânză de in sau bumbac, ornamentată, ca şi ceapsa triunghiulară, cu aceleaşi motive geometrice, bazate pe romb; *ceapsa de formă pentagonală*, cu *obadă*, întâlnită la vest de Caransebeş, înspre Reşiţa şi Bocşa, decorată cu romburi în tehnica broderiei; *ceapsa cu mununa*, specifică zonei Oraviţa; *ceapsa cu două coarne*, răspândită în Haţeg, confecţionată din in sau bumbac, cusută cu lânică; *ceapsa de formă conică*, asociată cu *cârpa* albă de bumbac, tipică pentru zona Pădurenilor.

Forme de cepse



[8] Eftimiu Lepăduş, *Ceapsa şi conciul...*, p. 101.

www.cimec.ro

Conciul, cu variantele sale — *conci cu găitan*, *conci cu bani*, *cealma* şi *tulbent* —, a fost caracteristic costumului femeiesc din zona de şes a Banatului, coexistând, în multe zone, cu ceapsa.

Cercetătorii au fixat perioada de apariţie a conciului — piesă de influenţă orientală şi sud-dunăreană, adaptată însă specificului portului popular românesc — între deceniul al doilea şi al treilea al secolului al XIX-lea.[9]

Confecţionat din bumbac, mătase, fir (mai rar lână), la care se adaugă monedele din argint, conciul are ca motiv predominant rombul, alături de care apar şi elemente vegetale stilizate. Prin fineţea alesăturilor, realizate în tehnica folosită la opregele costumului femeiesc, şi a broderiilor, prin asocierea unor materiale diverse — panglici, galoane, dantele, monede, flori artificiale, bucăţi de oglindă — conciul are şi rolul de podoabă, armonizându-se, din punct de vedere decorativ şi cromatic, cu întregul ansamblu al costumului bănăţean.

A treia categorie de învelitori o formează cele compuse dintr-o parte fixă montată şi vălitori liber aşezate, purtate pe deasupra, ce prezintă, după modul de asamblare a elementelor componente, mai multe variante: *căiţa cu pomeselnic*, specifică portului bătrânesc din Făgăraş, compusă dintr-o bonetă fixă, asociată cu o formă de ştergar; *vălitoarea cu ciurel*, caracteristică portului de străveche tradiţie din zona Sibiului, alcătuită dintr-o ţesătură fină, gofrată mărunt, suprapusă roată, în mai multe straturi, şi din *ciurel* — o ţesătură de tul, de forma unui pătrat, brodată la colţuri cu fire de mătase sau lânică colorată; *vălitoarea*, răspândită în portul din zonele Târnavelor şi Albei, o singură piesă de fapt, cu o parte fixă, înfăşurată de două-trei ori pe un suport circular, cealaltă parte fiind desfăşurată liber.

Pălăria constituie al patrulea tip de învelitori, pătrunsă în portul popular femeiesc din multe zone ale ţării: Argeş, Muscel, Prahova, Dâmboviţa, Bran, Ţara Oltului, Mureş, Târnave, Sibiu, Alba, Cluj, Bihor, Sălaj, Bistriţa-Năsăud, Timiş,

[9] Eftimiu Lepăduş, *Ceapsa şi conciul...*, p. 101.

Conciuri de Banat

www.cimec.ro

Pălărie de Năsăud

nu numai ca urmare a climei şi a influenţei modei orăşeneşti, ci, în anumite zone, şi datorită înrâuririlor exercitate de costumul feudal de curte asupra portului popular ţărănesc, aşa cum au remarcat, în lucrările lor, istoricii de artă.[10]

Confecţionate din fetru sau din paie, pălăriile apar sub câteva variante, determinate de forma calotei şi a borului. Ele s-au purtat fie direct pe păr, fie asociate cu alte învelitori legate liber la fiecare folosire: ştergar, maramă, basma, atât în ţinuta de lucru, cât şi în zilele de sărbătoare. Toate variantele de pălării erau împodobite cu panglici, mărgele, şireturi, ciucuri, flori, galonaşe în portul fetelor şi al nevestelor tinere destinat zilelor de sărbătoare.

Fesul, piesă de origine orientală, pătrunsă în portul popular femeiesc din Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi Moldova — aşa cum consemnează literatura de specialitate şi materialul de teren pentru chestionarele *AER* —, a îndeplinit aceeaşi funcţie practică de susţinere a părului, fiind acoperit întotdeauna de ştergar sau maramă.

Totodată, în unele zone, cum ar fi Câmpia Romanaţilor, Câmpia Brăilei şi ţinutul Dobrogei, fesul a constituit şi un semn de distincţie socială, prin împodobirea lui pe marginea care venea deasupra frunţii, vizibilă de sub ştergar sau maramă, cu monede din aur sau argint, în funcţie de posibilităţile materiale ale purtătoarei, ori cu o bentiţă ornamentată cu paiete aurii, imitând monedele, sau cu fluturi şi mărgele.

Fiind purtat pentru prima dată în cadrul ceremonialului de veche tradiţie cunoscut sub numele de *învelitul miresei* sau *legatul cu fes*, fesul a constituit şi semnul de consacrare prin care tânăra fată intra în rândul femeilor măritate, marcând noul statut pe care aceasta îl dobândea din acel moment.

Deosebirile de stare materială erau pregnant marcate în cadrul acestui ritual în care fetele înstărite primeau în dar de la naş fesul, în timp ce fetele mai sărace înlocuiau această piesă costisitoare cu un gluguş roşu, confecţionat dintr-o bucată de ţesătură de brâu.[11]

---

[10] Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte...*, p. 170.

[11] Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, p. 45-46.

www.cimec.ro

Vălitoare de Târnave

Podoabele de cap

Învelitorile erau completate printr-o serie de podoabe, accesorii din metal (argint, alamă, aramă), sticlă, piatră, os etc., destinate împodobirii şi fixării pe cap a acestora, care marcau efectul decorativ al gătelii capului, conferind un aspect sărbătoresc, o notă de strălucire şi fast întregului ansamblu vestimentar.

Astfel, în zona Mehedinţi ştergarul se asocia cu aşa-numitele *părăluţe* sau *scălane* — mici monede de argint înşirate pe lănţişor, care atârnau în dreptul urechilor.[12]

Nevestele tinere din ţinutul Harghitei îşi împodobeau ştergarul, în zilele de sărbătoare, cu *bolduri* (ace cu gămălie mare) sau cu *stâlce* (flori artificiale), prinse în formă de cunună pe cap.[13]

Într-un mod asemănător se împodobeau şi femeile din zona Munţilor Apuseni, care purtau pe cap *conciul* cumpărat din târg, de forma unei pălării din jolj alb, în care se înfigeau câte 11-12 *bumbuşte* — nişte ace decorative mari din metal auriu; peste conci, femeile îşi legau năframa, lăsând vizibile aceste accesorii metalice.[14]

În toate zonele, ştergarul şi marama se fixau pe cap cu *spelci* — ace cu gămălie colorată.

În nordul Olteniei şi Munteniei, marama se purta cu *fruntare* — broderii, aplicaţii de paiete, mărgele, monede din aur sau argint, cusute pe o bucată de catifea ori postav, numite şi *legători*.

În Ţara Oltului, învelitoarea tradiţională, *căiţa* şi *pomeselnicul*, se asociau, de asemenea, cu *fruntarul* din pânză neagră, împodobit cu mărgele negre şi colţişori.

În ţinutul Dobrogei, *baerul* cu care se lega fesul sub bărbie era decorat cu bani de argint, iar în partea superioară a urechilor se prindea de fes o *floare de bani*, compusă din trei bani de aur dispuşi în forma unui triunghi. După ieşirea din uz a acestei piese, femeile au continuat să poarte *cordica de bani*, pe care o legau sub bărbie şi, de aici, o prindeau pe creştet, sub tulpan.[15]

Calota velitoarei de Târnave era împodobită de jur-împrejur, formând un fel de cunună, cu nişte ace cu gămălie decorative, cunoscute sub numele de *ţânte*, de tip săsesc.

---

12 Maria Cioară, *Contribuţii la cunoaşterea portului popular femeiesc...*, p. 11.

13 *** *Portul popular din judeţul Harghita...*, p. 11.

14 Lucia Apolzan, *Portul şi industria casnică...*, p. 118-120.

15 Elena Secoşan; Steluţa Pârâu, *Portul popular românesc...*, p. 30.

www.cimec.ro

În Banat, ceapsa şi conciul constituiau o podoabă în sine, prin includerea în componenţa lor a firului metalic, a dantelei, a mărgelelor, a şireturilor, a galoanelor ornamentale, ca şi a monedelor — armonizându-se cu celelalte piese ale ansamblului vestimentar feminesc.

Elementele componente ale gătelii capului au parcurs, în timp, o continuă evoluţie în formele de exprimare artistică, o continuă înnoire şi îmbogăţire ornamentală şi coloristică, alături de formele tradiţionale, complexe, apărând şi forme noi, mai simple şi mai comode, care le-au înlocuit treptat pe cele vechi, răspunzând cerinţelor mereu crescânde ale omului. Bogăţia şi diversitatea lor zonală sunt rezultatul unor vechi tradiţii şi practici care s-au transmis în cadrul comunităţii rurale de la o generaţie la alta.

În această secţiune, am încercat să prezentăm găteala capului ca pe un ansamblu, un complex, un întreg al înfăţişării exterioare a individului şi a comunităţii din care face parte şi, totodată, să analizăm, pe rând, toate componentele sale, precum şi modul lor de asamblare. Am ţinut, totodată, să subliniem rolul de puternică marcă diferenţiatoare, în cadrul comunităţii rurale tradiţionale, al întregului complex de gătească a capului.

Fruntar (Muscel)

Căiţă cu pomeselnic (Ţara Făgăraşului)

www.cimec.ro

Cămaşa

Stabilirea unei tipologii a pieselor ce compun un ansamblu vestimentar e necesară pentru decantarea caracterelor etnice româneşti şi evidenţierea trăsăturilor specific-zonale, costumul fiind un document cu certă valoare istorică şi artistică şi reflectând modul de viaţă al etniei care-l poartă.

O piesă de bază a ansamblului vestimentar femeiesc o constituie *cămaşa*, care a cunoscut nenumărate variante morfologice-decorative, determinate de sistemele de croială, de modalităţile şi procedeele de ornamentare.

Conservând, până aproape de zilele noastre, atât sisteme arhaice de croială, cât şi străvechi motive ornamentale, cămaşa a păstrat cel mai bine trăsăturile specificităţii noastre etnice.

Prin detalii de croială, decor şi cromatică, ea a marcat, în comunitatea rurală tradiţională, statutul social şi material al purtătoarei, vârsta acesteia, ocaziile şi apartenenţa la o anume zonă etnografică.

Elementul care se ia în considerare pentru stabilirea tipologiei cămăşii e croiul: atât modul în care sunt alcătuiţi *stanii* (piepţii şi spatele), cât şi felul de racordare a mânecilor la stani — din umăr sau din gât.

În funcţie de aceste criterii, deosebim în portul popular românesc două tipuri fundamentale de cămăşi: *cămaşa dreaptă* şi *cămaşa încreţită la gât*, fiecare cu variantele sale. Aceste două tipuri au coexistat pe tot cuprinsul spaţiului românesc, frecvenţa lor variind de la o zonă la alta

Cămaşă dreaptă (Brăila)

Cămaşă încreţită (Pădureni)

Cămaşa dreaptă aparţine fondului cultural originar al umanităţii, având ca prototip tunica, atestată de mărturiile arheologice pe teritoriul Europei centrale încă din epoca bronzului.[16]

Cunoscută la noi, dar şi în dreapta Prutului, sub denumirea de *cămaşă bătrânească* sau de *cămeşoi*, cămaşa dreaptă prezintă, în tot arealul românesc, o mare unitate morfologică şi stilistică, pe care i-o conferă atât materiile prime din care se confecţionează — cânepă, in, bumbac, borangic —, varietatea şi modalitatea de asociere a fibrelor folosite, elementele de croială şi terminologia referitoare la ele, cât şi sistemul decorativ.

La cămaşa dreaptă, se respectă principiul croielii în foi drepte: o singură foaie de pânză, în care se practică la mijloc o despicătură pentru introducerea capului, se trece din faţă în spate peste umeri, alcătuind *trupul cămăşii*. Mânecile, compuse fiecare din câte o foaie de pânză, se prind de stani în dreptul umerilor.

Prin croiala simplă, din trei foi dreptunghiulare, iniţial fără guler, cămaşa dreaptă are valoare de document în istoria costumului popular. Această formă arhaică de croială s-a păstrat până astăzi la cămăşile moldoveneşti din stânga şi din dreapta Prutului.

---

[16] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 31.

www.cimec.ro

Dată fiind îngustimea pânzei care se ţesea în casă şi a cărei lăţime nu depăşea 0,5 metri, trupul cămăşii a fost lărgit ulterior prin introducerea în părţile laterale a unor jumătăţi de foi de pânză, tăiate fie pe lungime, fie în diagonală, numite *clini*.

Pentru a-i da braţului o mai mare libertate de mişcare, a fost introdusă la subsuoară o bucată de pânză pătrată sau triunghiulară numită *pavă*, având latura de 5-8 centimetri.

Mânecile erau fie largi şi libere la extremitatea inferioară, fie strânse pe *brăţări* de forma unor bentiţe late de două degete, încheiate cu nasturi, fie terminate cu volănaşe.

Cămaşa dreaptă a fost iniţial fără guler, răscroită pe lângă gât, iar mai târziu cu un guler îngust ca o bentiţă, cu gură în faţă. Vărgile, prezente în textura pânzei, realizate cu fibre de diverse calităţi, din care unele, colorate, au constituit, de fapt, primul sistem decorativ.

Decorul geometric sau fitomorf stilizat este foarte discret, fiind amplasat în acele locuri care subliniază liniile croiului: la gura cămăşii, în dreptul umărului, la extremităţile mânecilor, pe poale şi pe guler, când acesta există.

Cămaşa cu platcă, răspândită pe întregul areal românesc, este varianta cămăşii drepte pătrunse în portul ţărănesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub influenţa oraşului.

Cămaşa încreţită la gât, cunoscută în literatura de specialitate sub denumirea de tip *carpatic*, apare în săpăturile arheologice din aşezările traco-ilirice, fiind reprezentată şi pe statuetele descoperite la Cucuteni, judeţul Iaşi, la Vădastra, judeţul Olt, dar şi pe cele balcanice de la Butmir sau Vinča.

Prototipul cămăşii încreţite, întâlnit până astăzi în portul popular feminesc, apare pe Columna lui Traian şi pe Monumentul de la Adamclisi din Dobrogea, la costumul unei femei ilire din Croaţia, ca şi pe o stelă funerară din secolele III-IV d.C., conservată la Muzeul de Arheologie din Zagreb.

Cămaşa încreţită la gât continuă, aşadar, tradiţii morfologice aparţinând culturii ilirotraco-dacice. Aria de circulaţie a acestui tip de cămaşă cuprinde ţări din Europa Centrală şi de Sud-Est (Slovacia, Moravia, sudul Poloniei, Ucraina transcarpatică, Bulgaria, Serbia).[17]

Ea se poartă pe întreg spaţiul locuit de români, cu excepţia Maramureşului, a Dobrogei şi a estului Bărăganului.

Cămaşă încreţită la gât (Teleorman)

Cămaşă încreţită la gât (Vrancea)

[17] Tancred Bănăţeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 283.

www.cimec.ro

Cămaşa încreţită la gât se croia din patru foi de pânză drepte: două pentru stani şi câte una pentru fiecare mânecă. Gura piesei se formează prin adunarea în creţuri a întregii lăţimi a stanilor şi a părţii superioare a mânecilor. Forma arhaică a acestui tip de cămaşă o întâlnim şi astăzi în spaţiul moldovenesc, din stânga şi din dreapta Prutului, creţurile cămăşii fiind strânse în jurul gâtului cu o aţă de cânepă sau de in numită *brezărău*. Gulerul, îngust ca o bentiţă, aplicat peste încreţiturile de la gât, a apărut ulterior.

Mânecile erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse pe aţă, printr-o încreţitură similară cu aceea de la gura gâtului, fie prinse într-o bentiţă sau terminate cu volan.

Motivele ornamentale erau plasate pe mâneci, în cele trei registre tradiţionale (*altiţă, încreţ, râuri*), pe piept (de-o parte şi de cealaltă a gurii cămăşii), pe spate şi pe poale.

Alte sisteme de ornamentare a mânecilor acestui tip de cămaşă sunt caracteristice Transilvaniei şi Banatului.

Atât utilizarea unor fibre colorate cu calităţi estetice deosebite, a fluturilor şi a mărgelelor viu colorate, a firului auriu şi argintiu, pentru a contura, delimita şi evidenţia porţiunile decorate, cadenţa petelor de culoare ce alternează cu spaţiile albe ale fondului, cât şi dinamica alternanţei dintre suprafeţele decorate şi cele lipsite de ornamente amplifică valoarea artistică a cămăşii, fiecare piesă constituind un unicat al tezaurului artei populare româneşti.

Multiplele funcţii pe care le-a avut cămaşa — marcă de identitate etnică şi zonală, semn care indica vârsta, ocaziile, starea civilă, socială şi materială a purtătoarei, dar şi funcţie simbolică, rituală, în ceremonialul nunţii — reliefează importanţa deosebită a acestei piese în complexul ansamblului vestimentar femeiesc.

Cămaşă încreţită la gât (Vlaşca)

Cămaşă încreţită la gât (Valea Bistrei — Banat)

www.cimec.ro

Modalităţi de asociere a pieselor complementare

Categoria acoperitorilor îmbrăcate peste poalele cămăşii femeieşti cuprinde un mare număr de piese şi cunoaşte diferite scheme de asociere.

În structura ansamblului vestimentar femeiesc, piesele complementare se poartă fie independent, ca piese de-sine-stătătoare, fie în asociere cu alte piese, care au, însă, aceeaşi funcţie — de acoperământ al poalelor cămăşii.

Dacă urmărim modul de asociere a acoperitorilor la nivelul întregii ţări, constatăm că ele se combină atât cu piese din cadrul aceleiaşi categorii a învelitorilor parţiale (de exemplu: *catrinţă cu catrinţă, catrinţă cu opreg, catrinţă cu şorţ, opreg cu opreg*), cât şi cu piese aparţinând unei alte categorii (asociindu-se o acoperitoare integrală cu una parţială: *vâlnic cu catrinţă, fotă cu catrinţă, fustă cu catrinţă, fustă cu şorţ, androc cu catrinţă, androc cu şorţ*).

Asocierea pieselor complementare este deosebit de variată şi structurează, de fapt, variantele local-zonale ale tipurilor principale de costum.

Catrinţa — acoperitoare parţială — cunoaşte mai multe forme morfologice: catrinţa compusă dintr-o singură foaie, catrinţa formată din două foi cusute pe orizontală şi catrinţa alcătuită din două foi unite pe verticală, frecvenţa cea mai mare dovedind-o catrinţa compusă dintr-o singură foaie.

Susţinută în talie de cingători, catrinţa se poartă fie pereche, una în faţă şi alta în spate, de aceleaşi dimensiuni sau inegale în privinţa lungimii şi a lăţimii (acest mod de asociere cunoscând cea mai mare arie de răspândire), fie independentă, peste poale, în faţa acestora (Oaş, Bihor, Arad), fie asociată cu alte elemente de port, cum ar fi opregul cu franjuri, fota, vâlnicul, şorţul, fusta.

Opregul cu franjuri, subvariantă a catrinţei, ale cărui elemente componente — *petecul* (partea ţesută) şi *franjurii* — diferă de la o zonă la alta ca dimensiuni, compoziţie decorativă şi cromatică, s-a purtat pereche, în faţă şi în spate, înainte de anul 1900, după care s-a purtat numai în spate, fiind asociat, în faţă, cu catrinţa (judeţele Timiş şi Caraş-Severin).

Şorţul, o altă subvariantă a catrinţei, s-a purtat întotdeauna în faţă, fie independent, ca piesă de-sine-stătătoare (Satu Mare, Bihor, Sălaj, Arad, Hunedoara), fie în asociere cu alte elemente de port: *catrinţa, fusta, androcul.*

Fota prezintă şi ea forme morfologice diferenţiate: *fota dreaptă*, de tip clasic, ce înfăşoară strâns corpul, şi *fota creaţă*. Ea se poartă, de obicei, independent

Catrinţe perechi (Dobrogea)

Catrinţă cu opreg (Banat)

Fotă cu catrinţă (Argeş)

Ansamblu vestimentar cu peşteman (Vlaşca)

în majoritatea zonelor în care este frecventă, dar şi în asociere cu catrinţa într-o arie limitată la judeţele Argeş şi Vâlcea. Atunci când se combină cu catrinţa, fota este de dimensiuni mai mici, fiind, de fapt, o asociere de strictă dependenţă morfologică şi decorativă.[18]

În privinţa fotelor creţe, ele prezintă câteva subvariante cunoscute sub numele de *fotă de Prahova*, *fotă de Moieciu* şi *peşteman de Vlaşca*. Asemănătoare unor fuste creţe, aceste piese se integrează îndeosebi portului de iarnă, fiind confecţionate din una sau două bucăţi de ţesătură dreptunghiulară, încreţite sau plisate.

Observăm şi în cazul peştemanului — ca şi la catrinţă şi opreg, care sunt desemnate, uneori, pe plan local, cu acelaşi termen —, că acest cuvânt de origine turcă, pătruns şi în celelalte limbi din sud-estul Europei, indică piese cu o formă şi un decor aparte, circulând nu numai pe valea Dunării (Vlaşca), ci şi în alte zone, cum ar fi Bacăul (Orbeni, Răcăciuni, Scurta), Timişul (lângă Timişoara) sau Dâmboviţa (Târgovişte).

Trebuie acordată o mare atenţie, deci, pe de o parte, terminologiei încetăţenite în literatura de specialitate, iar, pe de altă parte, celei uzitate pe plan local-zonal, acelaşi termen putându-se referi, de la o zonă etnografică la alta şi chiar în cuprinsul aceleiaşi zone, la piese foarte diferite ca structură morfologică şi ornamentală.

În altă ordine de idei, trebuie să remarcăm şi faptul că unele variante, cum ar fi costumul cu fotă şi catrinţă sau cel cu peşteman şi catrinţă, sunt mai recente prin modul lor de asociere a pieselor, o serie de stampe şi desene ce datează din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea prezentând aceste piese fără catrinţă în faţă.

Vâlnicul, un alt tip de acoperitoare integrală a poalelor cămăşii femeieşti, ce apare ca o fustă neîncheiată, se poartă fie independent, fie în combinaţie cu catrinţa, fiind — ca şi în cazul fotei cu catrinţă —, o asociere de strictă depen-

[18] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 75.

www.cimec.ro

denţă structurală şi decorativă (judeţele Mehedinţi, Gorj, Vâlcea, Dolj, Olt, Argeş).

Celelalte acoperitori integrale — *fusta* şi *androcul* — care prezintă diferenţieri numai în privinţa materialelor din care sunt confecţionate, a modului de ornamentare şi a ocaziilor în care se poartă (fusta decorată e destinată mai mult zilelor de sărbătoare, iar androcul constituie, de obicei, ţinuta de lucru, cu excepţia androcului din zona Bacău), forma fiind aceeaşi, se poartă fie independent, fie în combinaţie cu catrinţa sau cu şorţul.

Aria de răspândire a tipului de costum cu fustă şi catrinţă cuprinde — aşa cum relevă chestionarele *AER* — judeţele Brăila, Tulcea, Constanţa, Buzău, Călăraşi, Giurgiu, Braşov, Timiş, Maramureş.

Fusta asociată cu şorţul este tipul de costum întâlnit în aproape toate zonele ţării.

Aria de răspândire a costumului cu androc şi catrinţă se limitează la zonele Tulcea, Constanţa, Călăraşi, Ialomiţa, Braşov, iar a celui cu androc şi şorţ, la zonele Covasna, Braşov, Prahova, Dâmboviţa şi Buzău.

Există, în costumul popular românesc, şi variante care indică existenţa unor strânse legături cu popoarele învecinate, a unor influenţe reciproce exercitate, pe parcursul timpului, între costumul popular românesc şi, de exemplu, cel slovac, din nord-vestul ţării (Oaş, Bihor, Arad). Astfel, costumul cu poale încreţite şi catrinţă sau şorţ, purtate numai în faţă, spatele poalelor cămăşii rămânând descoperit, se abate de la canoanele stabilite şi transmise prin tradiţie de la o generaţie la alta, care cereau acoperirea obligatorie a poalelor cămăşii, atât în faţă, cât şi în spate, pentru femeile măritate.

O excepţie de la această regulă se întâlneşte — aşa cum indică materialele de teren —, numai în portul popular specific fetelor din Ţara Oltului, Sălaj, Vâlcea, dar şi din Banatul românesc şi sârbesc, fapt care demonstrează că existau şi norme culturale proprii anumitor zone, care precizau modalităţile purtării unor piese de către anumite categorii de vârstă, pentru a le sublinia statutul în cadrul comunităţii tradiţionale respective.

Modalităţile de asociere a pieselor care îmbrăcau trupul femeii îi puneau în valoare zvelteţea, rotunjimea şoldurilor şi gingăşia taliei, creând rafinate ansambluri vestimentare, cu o evidentă structură sculpturală.

Ansamblu vestimentar cu fotă (Moieciu — Bran)

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Podoabele şi bijuteriile populare

O are prin câte mâini, ţări şi perioade istorice au trecut preţioasele monede, cu steme şi efigii de împăraţi, înainte de a fi înşirate pe firul unei salbe ţărăneşti?

Întotdeauna podoabele au depăşit frontierele şi stilurile de viaţă care separă diferitele etnii, conferind ansamblurilor vestimentare femeieşti, purtate în zilele de sărbătoare sau în ocazii ceremoniale, o notă de strălucire şi fast.

Podoabele au parcurs un drum lung, de la valoarea magică la statutul de semn distinctiv, marcând sexul, vârsta, ocazia şi starea civilă a celei care le purta.

Diversitatea materiilor prime folosite (aur, argint, aramă, alamă, cositor, aluminiu, plumb, bronz, coral, sticlă, piatră, os), ca şi procedeele tehnologice întrebuinţate, diferite de la un material la altul şi de la o categorie de obiecte la alta (topit, turnat, bătut la rece, bătut la cald, călire, tăiere, incizare, ştanţare, încrustare în lemn, în os, combinare cu sticlă, os, mărgele), ne pot da o idee despre multitudinea produselor create prin intermediul tehnicilor tradiţionale de către meşterii populari.

În privinţa metalelor preţioase, aurul şi argintul au fost procurate pe două căi: pe de-o parte, prin sistemul arhaic, atestat de numeroase documente, al spălării nisipurilor aurifere de munte şi al extragerii aurului, iar, pe de altă parte, prin prelucrarea monedelor de aur şi de argint.

Arta confecţionării şi ornării podoabelor a evoluat diferit de la o provincie istorică la alta. Dacă în Ţara Românească şi Moldova evoluţia a fost mai lentă şi axată pe tehnici străvechi, în Transilvania ea a cunoscut un avânt deosebit, datorat, printre altele, contactului şi schimburilor culturale ale românilor cu celelalte etnii.

Şi în lumea satului, podoabele constituiau un însemn al opulenţei, marcând poziţia purtătoarei pe scara ierarhică a societăţii, apartenenţa ei la un anumit grup social. Podoabele au constituit semne de recunoaştere, simboluri ale identificării membrilor aparţinând categoriei respective, care se obligau să le poarte în diverse împrejurări.

Pădureancă în zi de sărbătoare

← *Găteala capului (Sălaj)*

Disocierea pe care Georgeta Stoica o face în lucrarea ei[1] între podoabe şi bijuterii ni se pare a fi cea mai operantă când ne raportăm la lumea satului care, nefiind unitară în perioada feudală şi postfeudală, le-a purtat şi pe unele şi pe altele, în funcţie de poziţia social-economică.

Dacă pătura suprapusă şi-a permis să-şi împodobească veşmântul cu bijuterii realizate din materiale preţioase — aur, perle veritabile, mărgăritare, multe procurate din străinătate —, cei cu stare economică mai modestă au imitat

[1] Georgeta Stoica, *Podoabele populare româneşti*, p. 6.

www.cimec.ro

Femeie în costum tradiţional, cu podoabe din monede de argint (zona Oraviţa – Banat)

aceste podoabe, confecţionându-le din materiale ieftine: aramă, aluminiu, sticlă, os, piatră, lemn, ceramică. Diferind în privinţa materialelor din care erau confecţionate, a formei şi a decorului, podoabele şi bijuteriile au corespuns, deci, categoriei sociale care le purta.

Salbele alcătuite din monede de aur şi argint au fost cele mai preţioase bijuterii utilizate în lumea satului, marcând net apartenenţa purtătoarei la o anumită categorie socială. Ele constituiau valori în sine, menţionate în foile de zestre.

În aşezările rurale de câmpie din sudul ţării, numărul şiragurilor de galbeni care alcătuiau salba de aur indica starea materială a purtătoarei. Salba de *mahmudele* se compunea din unul până la patru galbeni mari, aşezaţi la mijloc, şi din *icuşari* (galbeni mărunţi) în părţi, cusuţi pe o panglică neagră sau înşiraţi pe lanţ.

Dacă la origine portul din Săcele şi din Şcheii Braşovului a fost mai modest şi unitar pentru întreaga populaţie, condiţiile materiale mai bune la care au ajuns, cu timpul, unii dintre locuitorii celor două subzone i-au determinat să recurgă la materiale de import, podoabe scumpe din aur şi argint, şi să-şi confecţioneze costume foarte somptuoase, elegante şi costisitoare, prin care au încercat să se diferenţieze de ceilalţi locuitori din Ţara Bârsei.

Astfel, la Săcele şi Şcheii Braşovului, femeile bogate purtau *ghiordanul*, o bijuterie compusă din galbeni mari şi mici înşiraţi pe o panglică de catifea neagră, cu marginile roşii. Numărul galbenilor ajungea până la 16, indicând statutul social-economic al purtătoarei.[2]

Un articol din *Gazeta Transilvaniei* descria, în 1929, frumuseţea şi opulenţa portului feminiesc şcheian: „O minunată podoabă este acest port cu rochiile lungi şi din brocate de mătăsuri grele, cu veste gătite cu bumbi preţioşi, cu brânele minunate încheiate în paftale de metal şi semănate cu pietre scumpe, cu salbe de galbeni la gât, cu mantale de atlasuri grele, gătite cu blănuri, aşa-numitele malotele".[3]

Podoabele alcătuite din bani de aur îndeplineau funcţii ceremoniale, fiind purtate cu ocazia nunţii de către mireasă, ele constituind semnul social cel mai distinctiv care indica statutul acesteia în cadrul comunităţii respective: „Ca mireasă, a păşit pragul bordeiului cu salbă cu şase galbeni la gât. Într-un an, numai într-un an, de la şase, salba a crescut la nouă galbeni. La casa oricui, necum a unui sărac, salba de aur e avere, nu fleac. N-are oricine salbă".[4] Este descrierea relevantă a realităţilor etnografice teleormănene, pe care ne-a lăsat-o scriitorul Zaharia Stancu, în romanul său *Desculţ*.

Podoabe complexe, extrem de scumpe, alcătuite din bani de aur, purtau şi fetele mai înstărite, începând de la vârsta de 14-15 ani, în satele situate mai ales pe linia Dunării.

Meşterii din Turnu Măgurele erau specializaţi în confecţionarea unor asemenea podoabe costisitoare, cum a fost *conciul de bani*. De forma unui cerc, înalt de trei degete, confecţionat din aba şi căptuşit întotdeauna cu un material rezistent, conciul se prelungea la spate în colţ, până la talie, având cusute pe toată suprafaţa şiruri de galbeni. Pe marginea din faţă şi pe părţile laterale ale conciului se coseau, de asemenea, şiruri de galbeni.

---

2 Moroianu, George, *Chipuri din Săcele*, p. 10.

3 *Cf.* Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Semne de recunoaştere...*, p. 340.

4 Zaharia Stancu, *Desculţ*, p. 7.

www.cimec.ro

Fiind o piesă obligatorie, cu semnificaţie rituală, conciul de bani avea, totodată, şi o funcţie social-economică, fiind simbolul avuţiei.[5]

Conciul continua să fie purtat şi de femeile măritate, la mari sărbători: „Duminica la horă, la nunţi ori la botezuri, când îşi îmbrăca straiele de sărbătoare, bunica purta conci pe cap. Conciul bunicii, bătut în galbeni. Zornăiau galbenii, când sălta în sbucium, hora. În urechi, şapte icuşari de-o parte, şapte de alta, înşiraţi în fir de mătase, îi băteau umerii. Grei icuşarii — aur curat!".[6] Informaţia literară vine să completeze, astfel, materialele culese de etnografi pe teren, oferind o imagine vie, deosebit de plastică, a efectului vizual şi sonor produs de strălucitoarele podoabe.

La joc, fata mare din satele româneşti ale Banatului sârbesc purta pe cap o podoabă extrem de costisitoare şi complexă, în alcătuirea căreia intrau monede de aur şi argint, paiete, flori naturale şi artificiale, panglici lungi de mătase, menită să-i confere, la acea vârstă, forţă, putere, vitalitate. Astfel, de *moţ* (părul din faţă despletit se strângea în creştetul capului şi se lega cu fundă) se prindea aşa-numitul *fruntar*, confecţionat dintr-o bucată de carton lungă de 15 centimetri şi lată de 5 centimetri, învelită în *somot* (catifea) sau în mătase neagră. Pe mijlocul fruntarului se coseau 4-8 galbeni mici sau coroane de argint, pe margini se fixau *ghiocei* (paiete), iar în partea superioară şi inferioară a acestuia se prindeau flori artificiale. În partea dreaptă a fruntarului se puneau flori naturale: busuioc, gherghine, trandafiri (care trimit spre un simbol vegetal extrem de vechi, pomul vieţii, cu toate conotaţiile sale magice), iar în partea stângă se fixa un *pup* — ornament realizat dintr-o panglică roşie sau roz, încutată („cu clinuri") şi lăsată liberă, fără *pături* (cute), pe o porţiune de 20 de centimetri, spre capăt.[7]

La costumul ceremonial de nuntă din ţinutul Pădurenilor, se purta neapărat *baierul cu bani*, o podoabă realizată din monede mari de argint.

Taleri din aur şi argint purtau la gât miresele, nunele şi femeile înstărite din nordul Moldovei.

Buciumanii din Munţii Apuseni, prin modul de obţinere a mijloacelor de trai, prin bogăţiile aurifere ale subsolului, au cunoscut o evoluţie social-istorică aparte, care s-a reflectat pregnant şi în vestimentaţia lor, portul buciumănesc fiind expresia superiorităţii economice dobândite de locuitorii acestei zone miniere aurifere.

Conci cu bani (mununǎ) din zona Oravita (Banat)

Un bun cunoscător al realităţilor din Munţii Apuseni, B. Havasi (Lukács), sublinia, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, somptuozitatea şi eleganţa portului buciumănesc: „...femeile cu catrinţe de mătase, cu podoabele de aur şi argint la gât şi peste mijloc, cu degetele încărcate cu inele, cu dantele şi cu mătăsuri peste tot".[8]

Cercetările de teren întreprinse de noi în vara anului 1988 în Buciumănime au relevat faptul că femeile mai înstărite purtau podoabe extrem de scumpe, aduse de la Viena: cercei de aur cu perle veritabile şi cu rubin mare în centru, cercei în formă de frunze sau de struguri, inele, broşe de aur, lanţuri cu medalioane din aur şi pietre preţioase.

---

5 Maria Cioară-Bâtcă; Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*, p. 126.

6 Zaharia Stancu, *Desculţ*, p. 7.

7 Informatoare Mărioara Sârbu, 70 de ani, Uzdin.

8 *Cf.* Nicolae Dunăre; Marcela Focşa, *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni*, p. 8.

www.cimec.ro

Femeie care poartă o salbă de mărgele veneţiene cu drot de Bihor şi o salbă de acest fel

Podoabele de bani purtate pe cap, la gât, în urechi, la mână sau sub forma cordoanelor montate pe un fir metalic, lănţişor, şnur, panglică sau pe un suport realizat din piele colorată, din catifea groasă ori din mătase au avut cea mai mare frecvenţă, fiind generalizate în portul popular, pe tot cuprinsul ţării.

Au excelat, prin bogăţia şi diversitatea bijuteriilor confecţionate din monede, asociate uneori şi cu mărgele veneţiene, plăcuţe de metal, de mărgean sau de coral, Banatul, Bihorul, Crişana, Oaşul, Maramureşul, Năsăudul, Pădurenii Hunedoarei, Moldova de nord, Câmpia Brăilei, Dobrogea, Teleormanul şi Oltenia.

Colierele de coral, cunoscute în termeni locali sub denumirea de „zgărzi scumpe", aduse din Boemia sau din Austria, erau purtate, în cursul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Maramureş şi în Oaş, numai de fetele şi nevestele de nemeşi — mica nobilime sătească —, iar apoi de pătura înstărită.

Compuse din 20-30 de şiruri de mărgele, lucrate din nuclee de corali, ele se montau în inele de argint, fiecare şir având în centrul său câte un mărgean. Valoarea unei astfel de „zgărzi scumpe", care cuprindea şi monede de aur şi argint, echivala cu preţul a câtorva perechi de boi. În nordul Moldovei, în Hunedoara şi în ţinuturile grănicereşti ale Năsăudului, colierele de coral au fost purtate sporadic, fiind montate în inele de alamă sau cositor.

Mărgelele de coral se asociau, de multe ori, cu mărgele veneţiene, rozete şi cruci turnate din bronz, cu un bogat decor incizat, ori chiar cu bani de argint.

O pregnantă funcţie socială au avut şi mărgelele veneţiene de sticlă sau de ceramică, originale sau imitate după cele de Murano, aduse de negustori din Italia sau Boemia ori lucrate în cadrul manufacturilor de sticlă, *hutele* din Bihor, de către coloniştii cehi şi slovaci stabiliţi aici. Preţul lor fiind foarte ridicat, ele erau accesibile numai păturilor sociale înstărite. În Transilvania, culorile preferate erau negrul, albastrul şi vişiniul, iar în Moldova, galbenul, albastrul deschis şi albul.

Mărgelele aveau încrustate motive geometrice (cercuri, puncte) sau fitomorfe, fiind prinse uneori într-o montură metalică. Pătura avută din Bihor asocia mărgelele veneţiene cu monede mici de argint şi cu rozete lucrate din sârmă filigranată.[9] Sub forma unor crenguţe de mărgean (pe un şir sau două), ele au fost purtate şi în Oltenia, Muntenia şi Dobrogea.

[9] Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 67.

www.cimec.ro

În afară de bijuteriile confecţionate din metale preţioase, în unele enclave etnografice din ţară (Hunedoara, zonele subcarpatice ale Moldovei, Bistriţa-Năsăud, Beiuş, Valea Mureşului superior, Vrancea etc.), prelucrarea artistică a metalelor semipreţioase: aramă, alamă, cositor şi bronz, sub forma podoabelor ţărăneşti, confecţionate şi purtate de oamenii locului, a cunoscut, în trecut, o frecvenţă mai mare.

Dintre aceste zone s-au remarcat, până în zilele noastre, Pădurenii Hunedoarei, una dintre cele mai originale şi arhaice zone, care s-a specializat în meşteşugul prelucrării artistice a alamei şi cositorului. Meşterii locali au confecţionat după o străveche tehnică o serie de obiecte de podoabă: lanţuri, chei, inele, ţinte, ace de ceapsă, purtate într-un fel unic în cadrul costumului femeiesc pădurenesc.

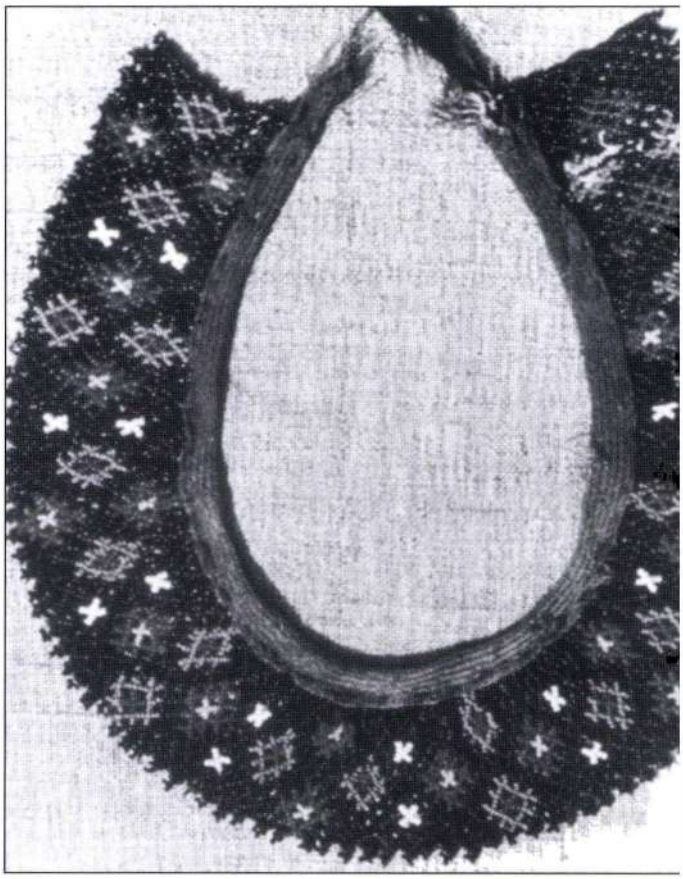
Se poate presupune că aceste podoabe — care prezintă similitudini evidente cu obiectele din metal caracteristice epocii dacice — au avut ca prototip piesele descoperite de arheologi, pe teritoriul ţării noastre, în tezaurele dacice.[10] Legate de mentalităţi şi credinţe demult dispărute — cultul fertilităţii —, aceste podoabe şi-au pierdut vechile semnificaţii, valoarea lor reducându-se la aceea de atribute decorative, de accesorii ale costumului femeiesc.

În partea nordică a ţării (Moldova şi Transilvania) s-a păstrat doar tehnica confecţionării ţintelor de cositor care decorau curelele bărbăteşti din piele, a agrafelor de cojoace şi a discurilor care împodobeau chimirele purtate de ciobani.

Tot din metale semipreţioase se confecţionau şi inelele bucovinene de logodnă, cu disc, gravate cu motive geometrice de tipul cercurilor concentrice, al rozetei solare şi al steluţelor asimetrice.

În ornamentarea obiectelor din metal, s-au conservat străvechi motive, simbolice în conţinut, având la bază: punctul, cercul (ce aminteşte cultul solar), linii drepte sau curbe care, grupate în unităţi, pot sugera arborele vieţii. Aceste elemente decorative formează fondul de bază al vocabularului plastic comun întregii arte populare româneşti.

Forma obiectelor confecţionate din alamă şi cositor se obţinea prin procedee arhaice, ceea ce denotă străvechea tradiţie în prelucrarea metalului de pe aceste meleaguri. Metalul topit era turnat în tipare de pământ, respectiv de piatră, apoi obiectele se scoteau din tipare, se curăţau prin pilire şi se ornamentau prin gravare şi incizare cu unelte simple, rudimentare. Inelele din cositor şi acele de ceapsă se decorau prin încrustare cu materiale colorate.



Zgărdan din mărgele (Bihor)

Lăliţare din mărgele

[10] Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 67.

www.cimec.ro

Fată cu podoabe din mărgele – zona Codru

Inele și cheie din cositor (Pădurenii Hunedoarei)

Printre cele mai răspândite podoabe, întâlnite la toate categoriile de vârstă, erau mărgelele realizate din cele mai diverse materiale: piatră, lemn, os, sticlă. Din mărgele mărunte policrome s-a realizat *lătițarul*, *zgarda* ori *zgărdanul*, predominante fiind motivele geometrice: *zăluța*, *cârligul*, *furca*, *coarnele berbecului*, *prescura*, *roata*, *ciutura*.

În satele maramureșene, femeile, indiferent de vârstă, își înfrumusețează și astăzi portul de sărbătoare cu zgărdane din mărgele colorate, înșirate pe ațe și împletite artistic. Lățimea zgărdanelor diferă în funcție de model, dar și de vârsta purtătoarei, bătrânele având la gât zgărdane închise la culoare și înguste, ca și cele ale fetițelor (la care, însă, mărgelele sunt viu colorate). Lătițarele se poartă, de obicei, cu marginile drepte. Sunt, însă, și ținuturi, precum Bucovina, Hunedoara și Bihor, unde fetele și nevestele tinere poartă lătițare late, cu margini în colțuri.

Spre deosebire de lătițarele maramureșene, care au o cromatică vie, podoabele de mărgele din satele bucovinene — așa-numitele *ghiordane* — se caracterizează printr-un colorit sobru, dominat de ocru, negru și brun închis. Culorile deschise (alb, roșu, verde, albastru etc.) sunt utilizate pentru reliefarea conturului compoziției decorative. Predominante sunt și aici motivele ornamentale geometrice, cea mai mare frecvență având-o rombul, s-ul și x-ul.[11]

Indiferent de forma lor, lătițarele s-au armonizat, din punct de vedere decorativ și cromatic, cu celelalte piese componente ale ansamblului vestimentar femeiesc, amplificându-i valoarea estetică.

Finețea și frumusețea decorativă a podoabelor țărănești reflectă capacitatea creatoare și măiestria artistică a meșterilor populari care, în realizarea lor, au ținut seama întotdeauna de tradițiile și de gustul populației locale, ca și de formele ornamentale dominante, la acea epocă, în cadrul comunității rurale respective. Primatul stilului și, totodată, al valorilor artistice cristalizate în decursul timpului și-au pus pecetea și pe arta confecționării podoabelor.

[11] Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 329.

→

Pădureancă purtând podoabe tradiționale

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Tipologia pieselor componente ale ansamblului vestimentar bărbătesc

În comparaţie cu costumul popular femeiesc, cel bărbătesc prezintă, în linii generale, o mai mare unitate atât sub aspect morfologic, cât şi din punct de vedere decorativ, concretizându-se printr-o structură simplă, dar nu lipsită de eleganţă, printr-o ornamentaţie discretă, grupată cu fineţe şi discernământ, printr-o gamă cromatică sobră şi armonioasă.

Costumul bărbătesc s-a dovedit mai conservator decât cel femeiesc, traversând multe generaţii fără să suporte modificări esenţiale — un costum funcţional, perfect adaptat mediului geografic înconjurător, care permite identificarea îndeletnicirii şi, totodată, a apartenenţei zonale a purtătorului, reflectând într-o mai mare măsură legătura strânsă cu nevoile practice ale vieţii.

Acoperământul capului

Piesele de bază pentru acoperirea capului au fost, în întreaga ţară, căciula (iarna) şi pălăria (vara), elemente componente ale portului bărbătesc tradiţional care au cunoscut, de-a lungul timpului, numeroase variante morfologice în funcţie de materiile prime din care au fost confecţionate, de croială şi de modul de purtare.

Căciulile din blană şi pălăriile din paie erau confecţionate, în genere, de meşterii specializaţi ai satelor, ele fiind lucrate uneori şi în cadrul gospodăriei ţărăneşti, iar pălăriile din postav erau produsul industriei manufacturiere, care ţinea cont, însă, de preferinţele locuitorilor şi de tradiţiile local-zonale.

Pălăriile din paie se confecţionau în gospodărie, dar existau şi meşteri specializaţi care le lucrau în ateliere.

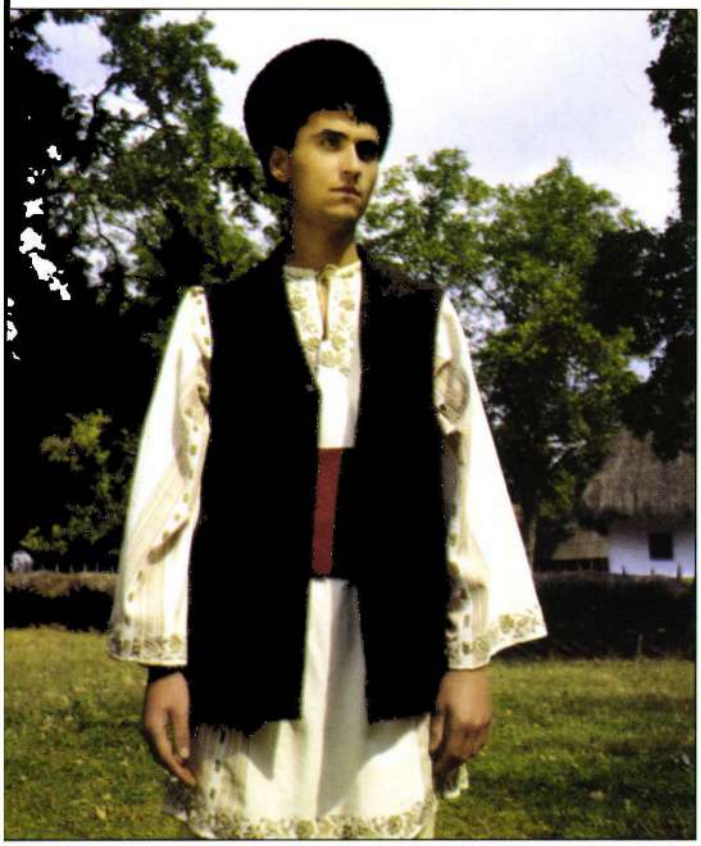
În trecut, lungimea şi purtatul părului, forma şi culoarea pieselor care acopereau capul aveau o semnificaţie socială. Astfel, în timp ce nemeşii din Ţara Haţegului purtau părul tuns scurt, iobagii îl purtau lung, împletit din dreptul urechilor în două chici.

Pentru a se deosebi de categoria socială a iobagilor, nemeşii purtau iarna căciulă din blană neagră de miel (oile negre erau mai rare), ascuţită, cu moţul lăsat într-o parte, sau teşită pe mijloc.

Costum bărbătesc tradiţional, cu căciulă ţuguiată (Bacău)

← *Bărbat cu pălărie mocănească din Rucăr (Ţara Făgăraşului)*

www.cimec.ro



Bărbat cu căciulă retezată (Muscel)

Ansamblu vestimentar cu căciulă retezată (Dobrogea)

Căiţa (căciula) iobagilor era şi albă, şi neagră, cu fundul mult mai larg decât gura.

Pălăria cu borurile late, întoarse în sus, a fost semnul distinctiv al nemeşilor. Târziu, după abolirea iobăgiei, acest tip de pălărie a pătruns şi în portul ţărănesc, din dorinţa de a şterge simbolul nemeşiei.

Părul, purtat scurt de nemeşi, sub căciula cu ţuguiul lăsat într-o parte, ca însemn al superiorităţii sociale faţă de iobagii care purtau întotdeauna părul lung, în această zonă care a constituit, cu două mii de ani în urmă, centrul statului dac, seamănă izbitor de mult cu reprezentările nobililor (*pileati*) şi ale dacilor de rând (*comati*) de pe monumentele antice.

Căciula reprezintă cea mai veche formă de acoperământ în portul popular bărbătesc, fiind confecţionată, mai ales, din blană de oaie şi miel, mai rar de capră.

După formă şi croială, căciula cunoaşte mai multe tipuri: căciula înaltă *ţuguiată* sau *moţată*, căciula joasă (retezată) şi căciula *mocănească*, aceasta din urmă fiind considerată de specialişti o subvariantă a căciulii retezate.[1]

Căciula înaltă, croită din patru bucăţi de blană încheiate pe lungime, are cea mai mare arie de circulaţie. Mai ascuţită sau mai rotunjită, mai înaltă sau mai joasă, căciula ţuguiată îşi schimbă forma şi în funcţie de modul în care este aşezată pe cap, variind după vârsta purtătorului şi după tradiţiile local-zonale: cu vârful lăsat liber, ţuguiat, întors pe o parte, îndesat egal sau orientat spre spate.

Căciula joasă se croia din două bucăţi: fundul rotunjit şi marginea, o fâşie dreaptă care se unea cu fundul pe lungime. Forma străveche a acestui tip era confecţionat dintr-o singură bucată. În privinţa căciulii joase, ea cunoaşte o formă mai ridicată în zonele Buzău, Vrancea şi Prahova şi o formă foarte joasă în Maramureş.

Căciula *mocănească*, purtată — aşa cum indică numele — mai ales de populaţia pastorală (Sibiu, Prahova, Vrancea, Argeş, Gorj, mai puţin Vâlcea şi Dobrogea), avea fundul mai mare decât gura, forma uşor tronconică, evazată, a acestei piese fiind dată de clinii mici introduşi în partea superioară.

Cu excepţia căciulii albe bănăţene, numită local *clăbăţ* (care se purta cu pielea în afară şi marginea răsfrântă, făcând vizibilă blana) şi a căciulii brumării specifice îndeosebi portului moldovenesc, căciula bărbătească este, în general, de culoare neagră.

Pălăria, a doua piesă de bază a acoperământului capului la bărbaţi, prezintă o suită de variante morfologice, determinate de forma calotei, dar mai

[1] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 112.

www.cimec.ro

ales de forma şi dimensiunile borului, care se modulează diferit de la o zonă la alta, atât în funcţie de materialele utilizate în confecţionarea ei (fetru, paie), cât şi de stilul local.

Materialele de teren consemnate în chestionarele *AER* menţionează, pentru borul pălăriei, o bogată terminologie locală: *corigă* (Cluj), *streaşină* (Iaşi, Vrancea, Argeş), *pânză* (Suceava, Ialomiţa, Mureş, Braşov), *gardină* (Bihor şi Alba), *aripă* (Suceava şi Argeş), *marne* (Ialomiţa), *roată* (Vaslui), *buză* (Dolj), *veşcă* (Sălaj şi Alba), *părete* (Sibiu), *obeţi* (Timiş).

Varietatea pălăriilor a fost amplificată şi de comerţul de la sate, care punea în vânzare produsele anumitor întreprinderi sau meşteri breslaşi. Pe de altă parte, desfacerea acestor piese la diferitele târguri a determinat circulaţia lor în multe zone etnografice ale ţării.

Dacă pălăriile de fetru — de obicei negre — sunt purtate în tot cursul anului, cele de paie au întotdeauna culoarea naturală a materialului, fiind părţi componente ale portului bărbătesc cotidian în anotimpul călduros. Fac excepţie zonele Oaş şi Maramureş, unde pălăriile de paie, bogat împodobite în zilele de sărbătoare, sunt prezente şi azi în costumul de iarnă.

Portul căciulii şi pălăriei se află în strânsă interdependenţă cu vârsta şi tradiţiile local-zonale, tinerii vădind o anumită cochetărie în aşezarea acestor piese pe cap şi în decorarea lor cu diferite accesorii în zilele de sărbătoare.

Pălărie de paie la costumul tradiţional din Maramureş

Trei generaţii de pădureni cu pălării (Hunedoara)

www.cimec.ro

Cămaşa

Cămaşa constituie o piesă de bază a costumului bărbătesc, cu o lungă evoluţie în timp. În funcţie de forma şi de modul de ataşare a mânecilor la stani, de felul cum se structurează trupul cămăşii, de forma, numărul şi poziţia clinilor şi de lungime, cămaşa a cunoscut, pe plan zonal, o mare varietate morfologică. Din tipul de bază, cămaşa dreaptă sau „cămaşa bătrânească", au derivat, în timp, toate celelalte variante: cămaşa lungă cu clini laterali, cămaşa cu barburi, cămaşa scurtă, cămaşa foarte scurtă, cămaşa scurtă cu fustanelă şi cămaşa cu platcă.[2]

Cămaşa dreaptă prezintă acelaşi sistem arhaic de croială întâlnit şi la cămaşa dreaptă femeiască: tăietura în foi dreptunghiulare pentru alcătuirea stanilor şi a mânecilor, acestea fiind prinse întotdeauna la umăr.

Materiile prime folosite la confecţionarea cămăşii bărbăteşti au fost cânepa, inul, lâna, bumbacul şi borangicul. Pânza se ţesea în două iţe, fiind „limpede" (simplă) sau învărgată din urzeală cu fire mai groase de bumbac alb, care ieşeau în relief, cunoscută sub denumirea de pânză *cu chenare*, *cu margini*, *chirachie* etc.

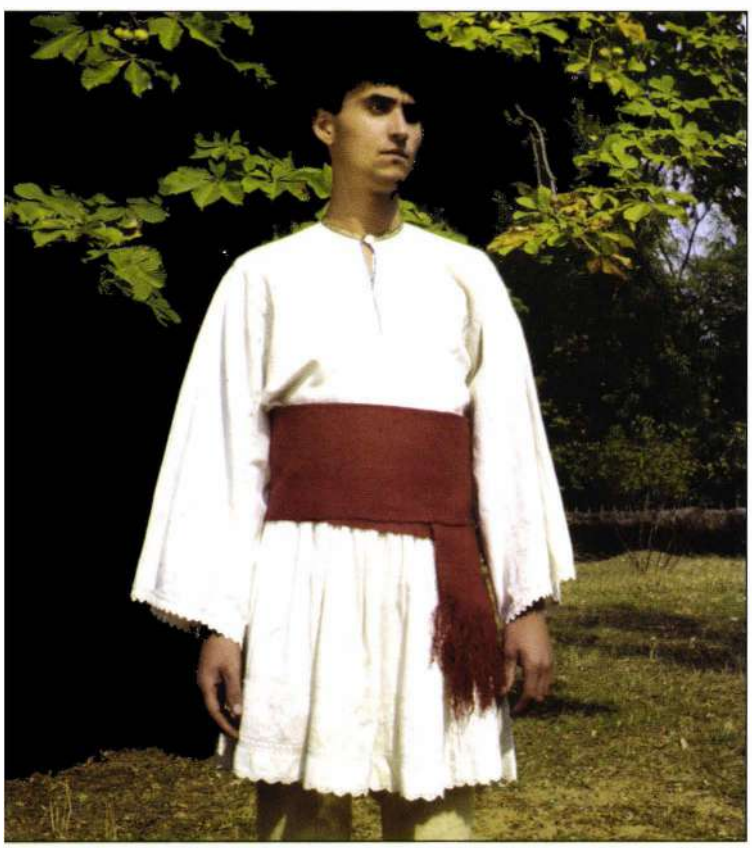
La cămăşile de sărbătoare, se folosea pânza învărgată cu borangic sau cu bumbac creţ. Poalele cămăşii erau într-una cu stanii, iar gulerul drept, lat de două-trei degete, se lega cu ciucuri la gura cămăşii.

Cămaşa lungă cu clini laterali constituie o primă variantă a cămăşii drepte, având o mare răspândire pe aproape întreg arealul românesc. În zonele montane şi colinare, cămăşile erau lungi până la genunchi sau chiar deasupra lor; în zonele de câmpie, joase, lungimea depăşea genunchii, ajungând uneori până la glezne.

În funcţie de forma şi de numărul clinilor laterali, cămaşa era dreaptă sau evazată la poale. Mânecile, croite ca şi la cămaşa femeiască, dintr-un lat de pânză, un lat şi jumătate sau chiar doi laţi, erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse în manşete mai înguste sau mai late, denumite *pumnaşi*. Subsuoară se introducea *pava*, care dădea lărgimea necesară mişcării braţului.

Cămaşa cu barburi, specifică populaţiei pastorale de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali, prezintă trăsături distincte datorită

[2] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular...*, p. 50-51.



Cămaşă dreaptă cu clini laterali (Argeş)

Cămaşă cu barburi din Munţii Apuseni

www.cimec.ro

celor opt clini introduşi în componenţa sa: patru clini laterali (câte doi în fiecare parte) şi patru clini centrali, de formă triunghiulară: doi frontali, intercalaţi în mijlocul stanului din faţă şi alţi doi dorsali, în mijlocul stanului din spatele cămăşii, cu vârfurile ascuţite, prinse în două unghiuri alăturate, în forma literei M, clini cunoscuţi sub numele de *barburi*, de unde provine şi denumirea cămăşii.

Cămaşa scurtă, cu sau fără clini laterali, s-a asociat fie cu *fustanele* şi pantaloni, fie doar cu pantaloni.

O variantă a cămăşii scurte o reprezintă *cămaşa foarte scurtă*[3], specifică Maramureşului şi Ţării Oaşului, având un sistem aparte de croială: pânza pusă pe lungime, în sens orizontal, întinsă peste umeri şi braţe, lasă gol jumătate din torsul bărbatului. Ulterior, de această unică foaie de pânză a fost prinsă, tot în sens orizontal, dar numai în porţiunea stanilor, o a doua foaie de pânză. Acest tip de cămaşă, caracterizată prin absenţa clinilor, se întâlneşte şi în spaţiul Europei centrale.

Cămaşa scurtă cu fustanelă. În anumite arii, precum Moldova, Curbura Carpaţilor şi zonele subcarpatice meridionale, poalele se purtau separat de stani, formând aşa-numita fustă sau fustanelă, încreţită sau plisată mărunt. Întâlnită şi la aromâni, greci şi albanezi, cămaşa cu fustanelă este — în opinia specialiştilor — de origine iliro-tracică.[4]

Cămaşa cu platcă, o variantă a cămăşii drepte, a apărut la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, sub influenţa oraşului, înlocuind, în multe zone ale ţării, cămaşa dreaptă bărbătească, fiind mult mai bine adaptată pentru ţinuta vestimentară de lucru.

Cămaşa cu platcă cunoaşte două variante: cu platcă dreaptă, cu guler pe lângă gât şi mâneci largi, libere la extremitatea inferioară; cu platcă încreţită, guler răsfrânt şi mâneci largi, strânse în manşete.

În privinţa decorului, la cămăşile bărbăteşti el se concentrează pe guler, la gura cămăşii, de o parte şi de cealaltă, la umeri şi la marginea inferioară a mânecilor, fiind compus din motive geometrice cusute cu fir de cânepă, in, lână sau borangic.

Dungile din bumbac alb, mai gros, introduse în urzeală, pe lungime, sau în bătaie, pe lăţime, din arnici roşu, mai rar negru, ori *cadrelurile* (pătratele) rezultate din încrucişarea firelor de urzeală şi bătează, constituie ele însele un decor care, împreună cu motivele ornamentale cusute, amplifică valoarea artistică a cămăşii.

---

[3] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular...*, p. 50.

[4] T. Bănăţeanu, *Portul popular din Maramureş*, p. 336.

Ansambluri vestimentare cu cămaşă dreaptă şi cioareci

www.cimec.ro

Pantalonii

Pantalonii specifici portului popular românesc s-au dezvoltat pe baza unor forme arhaice. În stabilirea celor două mari categorii de pantaloni, cei de vară şi cei de iarnă, un rol important îl deţin materiile prime folosite pentru confecţionarea lor, adaptate întotdeauna anotimpului: cânepă, in, bumbac pentru pantalonii purtaţi în sezonul călduros şi ţesătură groasă de lână, dată, în general, la piuă, a cărei denumire variază în funcţie de calitatea stofei şi de zona în care se utilizează: *pănură*, *cioarec*, *suman*, *zeghe*, *iţari*, *dimie*, *aba*, *postav*, *şiac* etc., terminologia zonală desemnând, de multe ori, atât materia primă, cât şi piesa confecţionată din ea.

Din categoria pantalonilor de vară fac parte: *iţarii*, *izmenele*, *gacii* şi *pantalonii*.

Iţarii, confecţionaţi din pânză de in sau de bumbac năvădită „în ozoare", caracterizează portul moldovenesc, fiind purtaţi concomitent cu iţari din lână şi bumbac sau din lână şi in.

Izmenele, termen utilizat în toată ţara şi desemnând piesa purtată în anotimpul călduros, indiferent de croiul drept sau mai larg, sunt confecţionate din pânză de cânepă, in şi bumbac.

Gacii, frecvenţi în partea de nord-vest a ţării, denumesc aceeaşi piesă, dar mai scurtă şi având o croială foarte largă.

Din categoria pantalonilor de iarnă fac parte: *cioarecii*, confecţionaţi dintr-o ţesătură groasă de lână dată la piuă, cu o croială dreaptă sau strâmtă, totdeauna albi, denumiţi iţari sau nădragi în Muntenia şi Oltenia mai ales; *iţarii*, lucraţi dintr-o ţesătură mai subţire decât cea utilizată pentru cioareci, nedată la piuă, tot de culoare albă, având o croială mai strâmtă, specifici portului moldovenesc; *pantalonii*, confecţionaţi din ţesătură de casă, de culoare închisă, cu croială orăşenească.

În aceeaşi categorie a pantalonilor de iarnă intră şi cei confecţionaţi din ţesătură groasă, de culoare închisă: negru, sein, vânăt, croiţi foarte larg în partea superioară şi strâmţi de la genunchi în jos, apropiaţi de forma şalvarilor, numiţi în funcţie de zona în care se poartă: *nădragi*, *poturi*, *ceacşiri*, *dimii* — termeni de sorginte turcească —, reflectând contactele culturale pe care sudul ţării le-a avut, de-a lungul secolelor, cu lumea sud-est europeană.

Costum tradiţional cu cămaşă scurtă şi gaci (Ţara Oaşului)

→ *Ansamblu vestimentar cu cămaşă dreaptă şi izmene (Suceava)*

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Cuplu de tineri purtând pălării ornamentate cu pompoane din lână multicoloră (Drăgăşani, judeţul Făgăraşului)

www.dimec.ro

Podoabele costumului bărbătesc

Costumului bărbătesc de sărbătoare i-au fost caracteristice o serie de podoabe şi accesorii decorative care au avut — ca şi în cazul ansamblului vestimentar femeiesc —, diferite semnificaţii, de la valoare magică, la simbol al poziţiei sociale, la semn distinctiv care indica vârsta şi ocaziile deosebite, dar şi un permanent rol de a înfrumuseţa şi înnobila ţinuta purtătorului.

În funcţie de anotimp, de tradiţiile locale, de posibilităţile materiale, dar şi de fantezia şi gustul estetic al tinerilor, aceste podoabe, realizate din cele mai diverse materiale, au fost diferite de la o zonă etnografică la alta, mai ales prin modalitatea de asociere.

Exista obiceiul, în multe ţinuturi româneşti, ca fetele să pregătească şi să le dăruiască feciorilor dragi podoabele cu care aceştia îşi decorau acoperitorile de cap.

În zilele de sărbătoare, feciorii de pe întreg cuprinsul ţării îşi împodobeau pălăriile sau căciulile cu flori naturale şi artificiale, cu pene de păun, fazan, curcan, cocoş, gaiţă, cu panglici de mătase multicolore, cu fire metalice aurii, şnururi împletite din fire în mai multe culori, ciucuri policromi de lână şi mătase, oglinzi, batiste ornamentate, dar mai ales cu lătiţare din mărgele mărunte, colorate — însemne decorative simbolizând bărbăţia şi vitalitatea maximă.

De multe ori, cu ocazia unor mari sărbători, la nunţi sau nedei, aceste podoabe se asociau, ducând la „găteli" complexe, care amplificau efectul estetic al întregului ansamblu vestimentar.

În zona Avrigului (Ţara Oltului), feciorii îşi împodobeau piesele purtate pe cap cu ciucuri şi barşoane (lătiţare colorate), în Bihor, cu flori naturale, busuioc, flori artificiale, pene de cocoş şi fazan; în zona Perşanilor (din Ţara Oltului), cu panglici, şnururi împletite în mai multe culori, fir metalic auriu, ciucuri policromi, flori naturale.

În zona Avrigului, exista obiceiul ca feciorii recrutaţi pentru armată să poarte până la încorporare o *vâstră* mare din pene de păun ca semn distinctiv.

În zona auriferă a Munţilor Apuseni, dorinţa de afirmare a prestigiului era marcată şi de podoabele scumpe, realizate din fir de aur, care ornamentau calota pălăriilor de pâslă ale feciorilor şi ale mirilor totodată.

Cea mai împodobită era pălăria feciorilor din Năsăud, care se ornamenta, în zile de sărbătoare sau în cadrul ceremonialului nupţial, cu două sau trei *berţiţe* realizate din mărgele colorate. Pe partea dreaptă a pălăriei se prindea *pana de păun* — un semicerc de mari dimensiuni, alcătuit din cinci-şase rânduri de pene de păun (până la 500 de pene). O asemenea podoabă era apanajul meşterilor locali specializaţi, fiind accesibilă mai mult păturii înstărite.

O altă categorie de podoabe bărbăteşti o constituiau cingătorile confecţionate din piele.

Din Transilvania, locul său de provenienţă, chimirul — sau şerparul — a trecut şi în portul popular al provinciilor de peste Carpaţi, uneori înlocuind cingătorile ţesute.

Confecţionat din piele de vită (toval), *chimirul* a primit, cu timpul, calităţi estetice prin diverse moduri de ornamentare: ştanţare cu tipare; broderie cu şuviţe de piele colorată; broderie cu fir metalic sau beteală; broderie cu mărgele; aplicaţii cu ţinte. Astfel, curelele feciorilor şi bărbaţilor tineri se ştanţau cu motive solare, în diferite combinaţii, şi se decorau cu discuri mari de alamă.

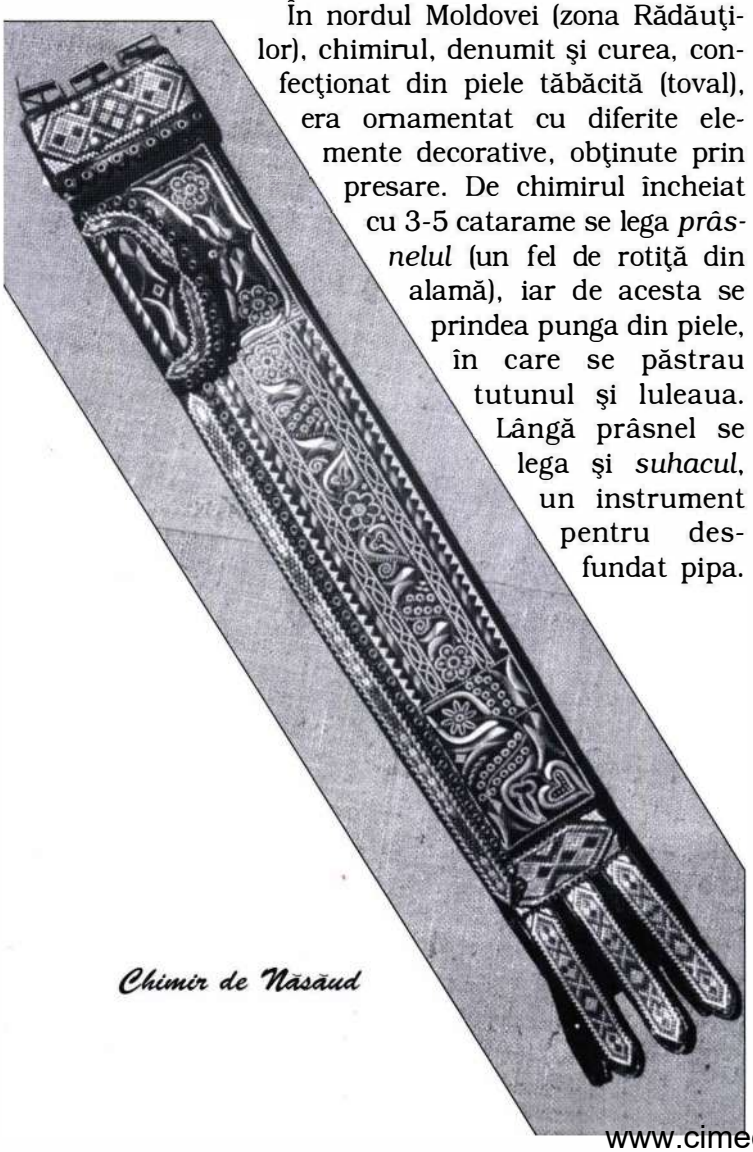
Pălărie de Lăpuş împodobită cu zgărdane

www.cimec.ro

Chimir cu motive decorative brodate cu irhă colorată (Sibiu)

În zona Perşanilor, din Ţara Oltului, tinerii bărbaţi asociau *şerparul* (o curea lată de piele) cu o curea mai îngustă şi foarte lungă, încingându-şi mijlocul de două ori, în aşa fel încât să rămână o porţiune de 35 de centimetri care atârna pe şold. Cureaua se ornamenta cu nasturi mari de alamă dispuşi pe trei rânduri, în forma solzilor de peşte — de unde şi denumirea ei de curea „cu bumbi".[1]

În nordul Moldovei (zona Rădăuţilor), chimirul, denumit şi curea, confecţionat din piele tăbăcită (toval), era ornamentat cu diferite elemente decorative, obţinute prin presare. De chimirul încheiat cu 3-5 catarame se lega *prâsnelul* (un fel de rotiţă din alamă), iar de acesta se prindea punga din piele, în care se păstrau tutunul şi luleaua. Lângă prâsnel se lega şi *suhacul*, un instrument pentru desfundat pipa.



Chimir de Năsăud

În zilele de sărbătoare, de chimir atârna, ca element de podoabă, o năframă albă.[2]

În comuna Arbore, tot din zona Rădăuţilor, pungile din piele ale flăcăilor erau dubite, iar pe baierele lor se înşirau mai multe inele de argint sau de aramă, după starea materială a purtătorilor. La căsătorie, fata avea dreptul să-şi aleagă, de pe baierele acelei pungi, cel mai frumos inel.[3]

În aproape toată Moldova, bărbaţii asociau cingătorile din lână (brâiele) cu curele ornamentate cu ţinte de cositor sau cu bumbi de aramă.

Împodobit cu prâsnele şi discuri din alamă, executate artistic de meşteri specializaţi, era chimirul purtat de feciori în Câmpia Transilvaniei.[4]

O curea lungă de 3-4 metri, numită *praşchie*, decorată cu nasturi de aramă, purtau peste brâu sau peste chimir şi bărbaţii din Ţara Bârsei.[5]

Şerparul lat cu care bărbaţii din Ţara Oltului îşi încingeau mijlocul era ornamentat cu motive ştanţate şi cusături realizate cu şuviţe de piele colorată.[6] Şi exemplele ar putea continua.

La aceste podoabe se poate adăuga categoria însemnelor de vânătoare, alcătuită din cornuri pentru praf de puşcă şi cornuri de vânătoare.

O podoabă nelipsită feciorilor din comuna Şieuţ, judeţul Bistriţa-Năsăud, când participau la şezătorile organizate în serile lungi de iarnă, o constituiau baltagele din aramă.[7]

Alte accesorii decorative specifice ritului de trecere, având o arie de circulaţie restrânsă, caracteristice doar anumitor zone, au fost *bota* de lemn, ornamentată şi împodobită cu panglici multicolore (Hunedoara), *toporul de june* (Caraş-Severin), *toiagul* de care se prindea o batistă legată sub formă de pasăre (Bacău), *ciocanul de nuntă* şi *ţaşca* din piele „cu capac" (Suceava) — aşa cum relevă materialele de teren consemnate în chestionarele *Atlasului Etnografic Român*.

Podoabele purtate de feciori la sărbători şi ocazii ceremoniale subliniau nevoia de prestigiu şi de reprezentare a tinerilor, făcându-i eleganţi şi distinşi.

---

[1] Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perşanilor...*, p. 16.

[2] Maria Cioară, *Zona etnografică Rădăuţi*, p. 110-111.

[3] *Ibidem*, p. 111.

[4] Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 146.

[5] *Ibidem*, p. 149.

[6] *Ibidem*, p. 150.

[7] Informatoare Ioana Socaciu, 72 de ani, Şieuţ, judeţul Bistriţa-Năsăud.

Fecior cu roată de păun la pălărie →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Piese comune portului femeiesc şi bărbătesc

În ansamblul costumului popular, există o serie de piese comune, dintre acestea un rol important avându-l cingătorile.

Dincolo de funcţia lor practic-utilitară, de a strânge mijlocul supus la eforturi în timpul diverselor activităţi şi de a susţine piesele care acoperă corpul de la talie în jos, cingătorile au avut şi o valoare artistică, generând o suită de variante zonale determinate de materiile prime, tehnicile de realizare, compoziţia decorativă şi cromatică, dimensiuni şi modul de purtare.

Potrivit tradiţiei locale şi gustului estetic al purtătorilor, legarea acestor piese, înnodate şi cu capetele lăsate libere, îndoite sau ascunse în straturile suprapuse ale cingătorilor, îi conferă personalitate portului popular din zona respectivă, individualizându-l.

Brâiele fac parte din categoria cingătorilor ţesute din fibre animale (lână), care se asociază uneori şi cu fibre vegetale (cânepă şi mai ales bumbac). Îmbrăcate prin înfăşurare repetată, brâiele cunosc cea mai mare arie de circulaţie, fiind realizate, la început, în culoarea naturală a lânii — albă sau seină. Ulterior, roşul a devenit culoarea predominantă în toate zonele etnografice ale ţării.

Betele, spre deosebire de brâie, sunt mai înguste şi mai lungi decât ele, având un rol decorativ mai pronunţat prin ornamentica bogată.

Iniţial, cingătorile ţesute — brâiele şi betele — nu au fost ornamentate, lipsa decorului datorându-se în primul rând funcţiei lor predominant utilitare. Pe de altă parte, brâiele femeieşti erau acoperite cu piesele purtate peste poalele cămăşii, strânse la rândul lor pe talie cu bete. Peste brâiele bărbăteşti se înfăşurau bete sau cingători din piele.

Ornamentul caracteristic cingătorilor ţesute a fost dunga dispusă pe lungime sau pe lăţime sau şi pe lungime şi pe lăţime, fie la unul dintre capete (cel vizibil, care se aşază deasupra), fie la cele două extremităţi, compoziţia decorativă fiind, în acest caz, diferită, cele două capete purtându-se alternativ.

La alte variante, compoziţia decorativă bazată pe dungi era dispusă pe toate cingătorile, amplificându-se, cu timpul, prin alternarea dungilor cu motive geometrice, fitomorfe stilizate, avimorfe, zoomorfe şi chiar antropomorfe, alese „cu mâna“ sau „cu speteaza“.

Decorul cingătorilor ţesute s-a îmbogăţit prin folosirea în unele zone din Moldova, Muntenia şi Oltenia a mărgelelor înşirate pe firele de margine ale urzelii, precum şi prin terminarea lor cu simple franjuri realizate din urzeală, în cazul brâului, sau cu ciucuri şi pompoane de lână multicolore, la bete.

Cea mai mare arie de circulaţie au avut-o, la scara întregii ţări, cingătorile lipsite de ornamente, urmate de varianta la care compoziţiile

Brâie şi bete (Oltenia)

← *Femeie purtând gubă — piesă comună portului din Maramureş*

www.cimec.ro

liniare erau dispuse pe toată suprafaţa, în alternanţe cromatice de o mare diversitate.

Urmează, în ordinea frecvenţei, cingătorile al căror decor, format din dungi alternate cu motive ornamentale, era dispus pe toată suprafaţa lor.

O frecvenţă redusă au avut-o variantele cu compoziţii lineare dispuse la ambele capete şi cele la care dungile alternate cu motive ornamentale apar fie la una, fie la ambele extremităţi.

În ceea ce priveşte brâul tricolor, el a fost simbolul luptei naţionale a românilor, fiind purtat cu precădere în zone din Transilvania şi Banat.

Cordoanele, realizate din cele mai diverse materii prime — mărgele, piele, metal, ţesături industriale — şi făcând parte din categoria cingătorilor ce înfăşoară talia o singură dată, au avut o pondere redusă în ansamblul costumului românesc.

Marcând talia, cingătorile împart ansamblul vestimentar în două registre distincte, legând elementele componente într-un tot unitar prin acordul decorativ şi cromatic pe care-l stabilesc cu întregul.

*

O categorie comună portului femeiesc şi bărbătesc o formează şi piesele care protejează picioarele — încălţămintea —, cu caracteristici zonale specifice, în strânsă dependenţă de condiţiile geografice şi climatice, de tipul economic de aşezări şi de ocupaţiile locuitorilor.

Piesele de lână, cânepă sau bumbac, ţesute ori împletite — obielele, cioarecii şi ciorapii — îmbrăcau piciorul, asociindu-se cu opincile.

Obielele, de forma unui dreptunghi ce înfăşura piciorul, se confecţionau din pănură dată la piuă. Prin aşezarea firelor colorate în urzeală sau în bătaie ori prin întretăierea acestora, se obţinea ornamentul vrâstat sau cu pătrate al obielelor. Cromatica diversă, ca şi modul în care se desfăşurau pe picior, de la genunchi în jos, desemnau vârsta purtătorului şi zona sa de proveniență.

Cioarecii din pănură, croiţi cilindric, în formă de ciorap, lungi până aproape sau peste genunchi şi fixaţi cu „legători" împletite, se utilizau mai mult de către femei, în anotimpul rece. Pentru că nu îmbrăcau şi laba piciorului, ciorecii se asociau cu obiele ori ciorapi de lână.

Tolobonii, specifici portului de iarnă din zonele montane, realizaţi dintr-o ţesătură groasă de lână, dată la piuă, spre deosebire de cioareci, acopereau piciorul în întregime, ca o cizmă înaltă din pâslă.

Brâie din Muntenia şi din Moldova

Opinca, încălţămintea tradiţională, originară, a costumului ţărănesc, purtată în toate anotimpurile, este adaptată perfect reliefului zonei, atât de munte, cât şi de şes.

www.cimec.ro

Întâlnită în vaste arii culturale, dar mai ales în Europa, opinca, croită dintr-o singură bucată dreptunghiulară, din piele de porc sau de vită, cunoaşte, prin structura sa morfologică, tipuri diferite, în funcţie de modul în care se îngurzeşte şi se formează vârful opincii, numit *gurgui*, de dimensiunile şi orientarea acestuia, de felul cum se modelează călcâiul, de modul de legare a nojiţelor etc.

În încălţămintea tradiţională de sărbătoare au pătruns, treptat, sub influenţa oraşului, şi formele meşteşugăreşti: ghetele (joase şi înalte), cizmele, pantofii, papucii.

*

Ansamblurile vestimentare femeieşti şi bărbăteşti erau întregite, în anotimpurile reci, cu hainele groase, realizate din ţesături de lână (sumane) sau din pielea şi blana oilor (pieptare şi cojoace).

Clima ceva mai aspră a ţării impunea utilizarea pe scară largă a ţesăturilor de lână şi a blănurilor prelucrate în cadrul gospodăriei ţărăneşti, iar mai târziu, şi de către meşteşugarii specializaţi.

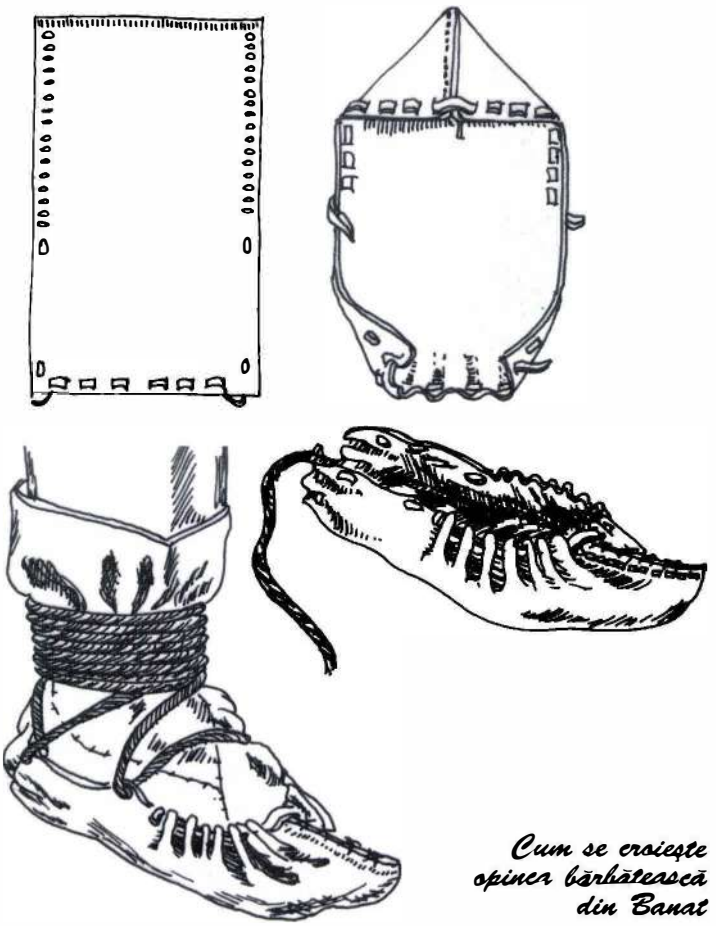
Sumanul, ale cărui formă, decor, cromatică şi terminologie variază de la o zonă la alta, a fost confecţionat din lână, în culorile sale naturale (albă, neagră, seină), ţesută casnic, în patru iţe, şi prelucrată apoi la piuă (mai rar la vâltoare).

În regiunile de şes, unde nu existau râuri care să acţioneze pivele, s-a utilizat o tehnică arhaică, aşa-numitul „bătut la gratie", „bătut la coate", „la lesă" sau „la mână".

Tehnica respectivă necesita o instalaţie rudimentară, constând din opt ţăruşi bătuţi în pământ, care susţineau o gratie împletită din nuiele de salcie sau de răchită, având lăţimea de 1 metru şi lungimea de 2 metri, alături de un cazan mare, aşezat pe pirostrii, în care se încălzea apa. Abagiii introduceau ţesătura în apă călduţă, apoi o întindeau pe gratie şi o băteau. În timp ce abaua era bătută la gratie, se turna în permanenţă apă caldă pe ea. Postavul obţinut se întindea de margini şi în lungime, fiind înfăşurat strâns pe un sul de lemn. După două zile, abaua era desfăcută de pe sul şi uscată la soare.[1]

[1] Maria Cioară-Bâtcă; Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*, p. 77.

Ţăran din Basarabia cu obiele şi opinci



Cum se croieşte opinca bărbătească din Banat

www.cimec.ro

Prelucrate astfel, ţesăturile se îngroşau şi se îndesau, căpătând o mai mare rezistenţă şi impermeabilitate.

Având trupul şi mânecile croite din foi dreptunghiulare, după principiul *poncho*-ului (al tunicii drepte), sumanul, lung până mai jos de genunchi, evidenţia liniile definitorii ale siluetei, subliniind verticalitatea corpului.

Dacă în formele sale arhaice, sumanul erau lipsit de guler şi clini, ulterior, pentru a-i conferi eleganţă şi amploare, creatorii populari au recurs la clini plasaţi în părţile laterale, iniţial dreptunghiulari, apoi oblici, cu vârful ascuţit introdus sub braţ. Prin intermediul unor pave mari, de formă trapezoidală, clinii se legau de mânecile tubulare, dând lejeritate mişcărilor.

Pentru împodobirea hainelor lungi de dimie, se foloseau şireturi, care poartă denumiri diferite (cele mai răspândite fiind *saradul* şi *bârnaşul*), prelucrate manual în cadrul gospodăriei ţărăneşti, dar şi aplicaţii cu *găitane* (şnururi împletite din fire de lână, bumbac sau mătase) sau cu postavuri industriale colorate, care se combinau cu ornamentele realizate din şiret ori cu broderiile artistice policrome executate cu lână, mătase şi bumbac.

Amplasarea decorului în anumite spaţii — pe guler, piepţi, clini, extremităţile mânecilor şi marginile poalelor —, deci pe porţiunile cele mai expuse vederii, reliefează structura sculpturală a costumului cu suman. Unele dintre aceste haine se purtau pe umeri, ca o pelerină, mânecile având mai mult un rol decorativ; altele se îmbrăcau, ambele categorii conferind siluetei purtătorului o monumentalitate aparte.

O notă aparte, prin sistemul de croială, o face piesa de port cunoscută în aria în care a circulat sub diferite denumiri: *căbăniţă* sau *duruţ* în Banat, *ipingea*, *imurluc*, *ghebă* sau *manta* în Câmpia Dunării şi Dobrogea. Este tipul hainei de stepă care se purta în tot sud-estul Europei. Această piesă amplă, de mari proporţii, croită din patru-cinci foi de ţesătură cusute pe orizontală, lungă până la glezne, cu guler drept pe lângă gât şi o glugă (*chepeneag*), cu sau fără mâneci, cu clini laterali, era confecţionată din aba ţesută în patru iţe. Încheiată cu bumbi de lemn sau cu nasturi de piele şi ornamentată cu aplicaţii de postav colorat sau cu găitane multicolore la gură, pe mâneci, pe poale, iar pe glugă cu cusături policrome, ipingeaua era o haină funcţională, purtată în anotimpul rece, la dru-

Bărbat cu şubă (Oltenia)

Cojoc de Năsăud

www.cimec.ro

Pieptar cu cosoaie, specific zonei dunărene

Pieptare de Romanaţi

muri lungi. Datorită funcţionalităţii sale, a fost preluată şi purtată de surugiii din sudul ţării, devenind simbolul vestimentar, semnul distinctiv al acestei profesii.

Prin robusteţea materialelor, simplitatea croielii şi străvechile motive ornamentale, hainele lungi de dimie ne trimit cu gândul la modelele arhetipale, originare, transmise peste veacuri, în variante şi tipare plastice încărcate de semnificaţii istorice, economice, rituale şi culturale, având rolul de martori ai spiritualităţii ţărăneşti.

*

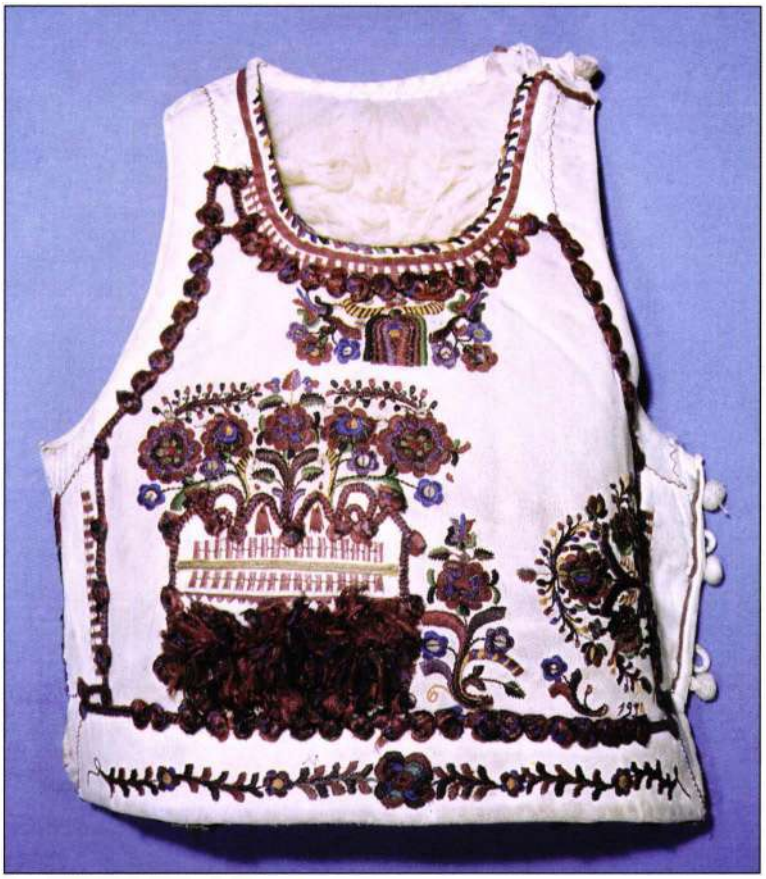
Principiile de croială ale hainelor groase de pănură se regăsesc şi la piesele confecţionate din pielea şi blana animalelor (pieptare şi cojoace). Deşi frecvenţa lor era mai mare în zonele montane, cu climă rece şi umedă, şi în acele ţinuturi în care ocupaţia pastorală juca un rol economico-social predominant, pieptarele şi cojoacele au fost general-răspândite în portul popular tradiţional de pe întreg cuprinsul ţării.

Pieptarele (piese fără mâneci) au cunoscut două subvariante: *pieptarele înfundate*, încheiate pe umăr şi sub braţ, ori numai sub braţ, croială care permitea o amplă desfăşurare a decorului pe toată suprafaţa, şi *pieptarele despicate*, cu formă dreaptă sau formă evazată cu clini, ale căror lungime şi decor variau în funcţie de sex, vârstă, ocazie şi de tradiţiile locale.

Cojoacele se deosebesc de pieptare prin prezenţa mânecilor şi prin faptul că sunt întotdeauna deschise în faţă. Prin amploarea croiului şi bogăţia decorului, cojoacele destinate zilelor de sărbătoare sau ocaziilor ceremoniale devin piese extrem de costisitoare.

Existau o serie de procedee de împodobire a pieptarelor şi cojoacelor: de la broderiile policrome realizate cu lână, lânică, arnici (aţă de bumbac) şi mătase, broderiile cu fir metalic, mărgele, paiete, decupajele ornamentale din *irhă* (fâşii de piele albă, decorate cu cusături artistice sau colorate şi aplicate), împletiturile din irhă, incrustaţiile cu alte materiale (oglinzi, podoabe metalice), la aplicaţiile de „bumbi", şireturi şi ciucuri coloraţi. Se adăugau garniturile din blănuri scumpe (dihor, jder, vidră) ori din astrahan negru şi brumăriu sau cele realizate cu o ţesătură de casă, din lână ori din mătase, care imită astrahanul, denumită în termeni locali *prim*. Toate aceste procedee amplificau valenţele plastico-expresive ale pieptarelor şi cojoacelor,

www.cimec.ro



www.cimec.ro

www.cimec.ro

care se acordau perfect, decorativ şi cromatic, cu restul elementelor ce compuneau ansamblurile vestimentare.

Consideraţia şi prestigiul de care s-au bucurat hainele lungi din ţesătură de lână, ca şi pieptarele şi cojoacele de altfel, erau deosebite din moment ce, în foarte multe zone ale ţării, aceste piese erau prezente în vestimentaţia ctitorilor ce apar în tablourile votive ale bisericilor săteşti. Totodată, ele constituiau şi haine ceremoniale, purtătoare de mesaje sociale, rituale şi estetice, făcând parte în mod obligatoriu din ţinuta mirilor chiar în anotimpul călduros, tradiţie păstrată până în zilele noastre.

Piesele componente ale ansamblului vestimentar tradiţional au constituit mărci sociale, rituale, ceremoniale şi zonale, indicând, prin anumite motive ornamentale şi prin nuanţele coloristice, apartenenţa purtătorului la o anume categorie socială şi la o anume zonă etnografică.

În perioada feudală, textele dietale din Transilvania conţineau numeroase restricţii, printre care şi pe cele privitoare la îmbrăcăminte, piesele vestimentare devenind semne distinctive care marcau apartenenţa la o anumită categorie socială.

Astfel, Dieta din anul 1650 hotăra că nici un ţăran, simbriaş sau argat să nu aibă îndrăzneala de a purta haine de postav, nădragi, cizme, căciulă dublă sau de un florin, cămaşă de giulgiu.[2]

Interdicţii şi mai numeroase hotăra Dieta din 1683: „De acum încolo nimeni dintre ţărani şi slugi plătite, în afară de slugile iobăgeşti şi dregătorii curţilor, de libertini şi puşcaşi, nicidecum să nu poarte nici un fel de armă de fier sau ferecată (doar păcurarilor li se îngăduie lancea), căciuli cu blană de jder, de lup, de vulpe, cămăşi cusute de giulgiu sau de altele, cizme şi haine de postav, în afară de aba albă. Cei de stare iobăgească să poarte haine de rând, potrivit sorţii lor".[3]

Aşadar, oricât de bună ar fi fost situaţia materială a unui iobag român — iobagul sas având unele privilegii —, el nu avea dreptul să părăsească portul tradiţional care-i marca apartenenţa naţională şi aservirea socială. Iobagul român trebuia să încalţe doar opinci şi niciodată cizme, să poarte numai haine de aba albă, care să-l diferenţieze net, prin culoare, de

[2] D. Prodan, *Supplex libellus valachorum...*, p. 120.
[3] *Ibidem*, p. 123.

←
Pieptare de Răşinari (pagina 80 sus), Oraştie (pagina 80 jos) şi Drăguş (pagina 81)

Manta (Suceava)

www.cimec.ro

toţi ceilalţi, să îmbrace numai cămaşa aspră de cânepă şi in — bumbacul (*giulgiul*) fiindu-i cu desăvârşire interzis ca materie primă — şi să se acopere cu căciula din blană de miel ca semn al originii sale de „păstor tolerat" printre cele trei naţiuni privilegiate.

Dacă în Transilvania existau legi pentru a oprima populaţia românească majoritară, care dădea numărul covârşitor al iobagilor, dincolo de Carpaţi tradiţia era cea care diferenţia straturile sociale, culoarea albă fiind şi aici rezervată celor mai de jos, îmbrăcaţi în „haine albe româneşti". Este semnificativă, în acest sens, hotărârea din 1817 a lui Vodă Caragea care, vrând să-şi pedepsească un supus, poruncea: „Să-l rumâniţi întâiu, îmbrăcându-l în haine albe rumâneşti şi apoi să-l dee pân târg, bătându-l ca pe un vinovat ca să strige arătându-şi vina pentru care i se face această osândă".[4]

Cea mai gravă şi dezonorantă pedeapsă, în cazul de faţă, nu era, de fapt, bătaia, ci „osânda rumâniei", a coborârii pe cea mai de jos treaptă a societăţii, stigmatizată prin albul veşmântului.

După Marea Unire din 1918 s-a accentuat stratificarea populaţiei rurale în trei categorii de ţărani: săraci, mijlocaşi şi chiaburi, întemeiată numai pe diferenţa de stare materială.

Astfel, în Vrancea, numai femeile fruntaşe purtau *botfori*, ciubote roşii, încreţite jos, cumpărate de la Breţcu: „Rar om care purta ciubote; trebuia să fie prea chiabur, ori căutând să se deosebească de alţii".[5]

Doar femeile avute se încălţau, în zilele de sărbătoare, cu cizme înalte *vărzărăneşti* în subzona Hălmagiului şi cu cizme scurte *abrudăneşti* în satele din jurul oraşului Brad.

Numai unele categorii sociale din Bistriţa-Năsăud îşi puteau permite să comande, la meşterii cojocari saşi din Reghin sau din Bistriţa, cojoace bogat ornamentate cu cusături de lână şi mătase, cu ciucuri lungi de câţiva centimetri, realizaţi tot din mătase, prinşi printre florile broderiei. Erau şi deosebit de scumpe: „Numai care era gazdă mare purta".[6]

Şi în zona Apusenilor, cojocul era una dintre cele mai costisitoare piese de port, element de costum fără de care fetele nu se puteau mărita.[7]

În comuna Rucăr, judeţul Muscel, numai cei înstăriţi purtau pălării de pluş, cioareci de dimie albă, mai largi, dar şi pantaloni din *şai* (postav fin, cumpărat), în timp ce bărbaţii mai săraci purtau pălării de postav şi cioareci strâmţi pe picior. Zeghea, sarica şi cojocul nu se îmbrăcau, ci se purtau pe umeri de cei avuţi.[8]

Ţipingea (imurluc) specifică zonei dunărene

Din dorinţa de a se pune în evidenţă, a se individualiza, a se distinge de categoria oamenilor săraci, păturile înstărite ale ţărănimii au adoptat şi piese de factură urbană, văzând în vestimentaţie un mijloc de afirmare a poziţiei lor economice şi sociale. Astfel, în părţile Vâlcei, păturile sociale avute purtau scurteică de catifea vişinie, îmblănită cu miel, cumpărată de la târgurile din Râureni şi Râmnic.[9]

---

4 Nicolae Iorga, *Opere economice*, p. 159.

5 Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei. Etnografie-Folklor-Dialectologie*, p. LIX.

6 Lena Constante; Varvara Guşe, *Şuşiţa din Şanţ*, p. 36.

7 Teofil Frâncu; George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni (Moţii)*, p. 12.

8 Gh. Pârnuţă, *Rucăr, monografie sociologică*, p. 295 şi 297.

9 Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 26.

www.cimec.ro

Trăistuţe de Maramureş (foto 1), de Oaş şi Suceava (foto 2), de Sibiu şi Banat (foto 3)

În comuna Cireşu, judeţul Mehedinţi, numai fetele şi femeile bogate purtau scurteică, făcută din postav fin, catifea sau mătase, cunoscută aici sub numele de *dubană*. Era căptuşită cu blană de miel, iar la guler şi mâneci avea aplicaţii din blană de vulpe. Tot aici, cojoacele amplu ornamentate, foarte costisitoare, executate la comandă de cojocarii din Podeni, le diferenţiau pe femeile bogate de cele sărace.[10]

Prin costum, păturile sociale s-au distins, conformându-se atât viziunii estetice a grupului respectiv, cât şi restricţiilor impuse categoriei aservite şi sărace de către cea superioară.

Ansamblurile vestimentare tradiţionale femeieşti şi bărbăteşti se completau, în diferite ocazii, cu o serie de piese anexe, dintre care o răspândire mai mare au avut-o năframele şi trăistuţele.

Năframele — folosite la costumul de sărbătoare şi în contextul unor ceremonialuri precum nunta sau înmormântarea — erau confecţionate din pânză de in, cânepă sau bumbac şi bogat ornamentate în cele patru colţuri cu diferite motive cusute sau alese în război, cu lânică colorată sau cu arnici. Năframele erau purtate de femei la brâu, de fete în mână, iar de flăcăi şi bărbaţii tineri la cingătoare, peste şold.

În cadrul ceremoniei nunţii, năframele brodate de mireasă făceau parte din recuzita obligatorie. Batista de mire avea o semnificaţie adâncă, fiind simbolul unirii celor doi tineri.

Trăistuţa, nelipsită din portul vechi, tradiţional, prezentă şi în portul actual de sărbătoare, şi-a menţinut de-a lungul timpului atât funcţia utilitară, cât şi pe cea estetică, conferind întregului ansamblu o notă extrem de pitorească. Confecţionate din ţesătură de pânză ornamentată cu cusături, dar cel mai adesea din ţesătură de lână, în patru iţe, decorată cu vrâste sau cu pătrate, trăistuţele cunosc o mare varietate zonală. Baierele acestor piese bogat decorate cu motive geometrice alese cu mâna în război şi cu *canafi* (ciucuri) în culorile baierelor, care împodobesc colţurile de jos ale trăistuţelor, le accentuează rolul decorativ. Aceste piese nu lipseau niciodată din zestrea fetelor, care se îngrijeau să coasă din timp năframe şi să ţeasă câte 10-15 coţi pentru traistele ce urmau a fi folosite în noua gospodărie.

Prezentarea pieselor componente ale costumului românesc evidenţiază existenţa unei perfecte concordanţe între portul femeiesc şi cel bărbătesc. Sobrietatea lineară, monumentală, a costumului bărbătesc este compensată de opulenţa decorului, cu efect pictural, al celui femeiesc.

---

[10] O. Pernicek, *Elementele portului femeiesc din comuna Cireşu*, p. 520.

Şubă de pe Valea Bistrei (Banat) →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Mărci zonale de costum popular

Un fenomen de cultură — cum este costumul popular — trebuie analizat în cadrul unor mari arii culturale, care au avut o istorie comună şi condiţii de viaţă similare, pentru a decanta caracterele etnice româneşti şi a evidenţia trăsăturile zonale specifice.

Limbajul artistic, turnat în tiparul unui stil ce configurează, identifică şi delimitează comunităţi care au adoptat acelaşi tip de costum, presupune o analogie în privinţa condiţiilor de trai, o opţiune spirituală şi culturală comună.

O anumită formă de îmbrăcăminte, capabilă să genereze o suită de variante morfologico-decorative, devine, cu timpul, o emblemă de recunoaştere, de identificare, o marcă de apartenenţă etnică a purtătorilor săi, care reflectă concepţii de viaţă, precepte morale, particularităţi de tehnică, stil şi expresie artistică.

Iată de ce ne-am propus să prezentăm costumul popular în cadrul marilor provincii istorice, urmărind coordonatele spaţiale şi temporale ale unor tipuri de costum, reprezentative pentru mari arii culturale, ce poartă însemnele caracteristice timpului, locului şi grupului socio-uman care le-a creat.

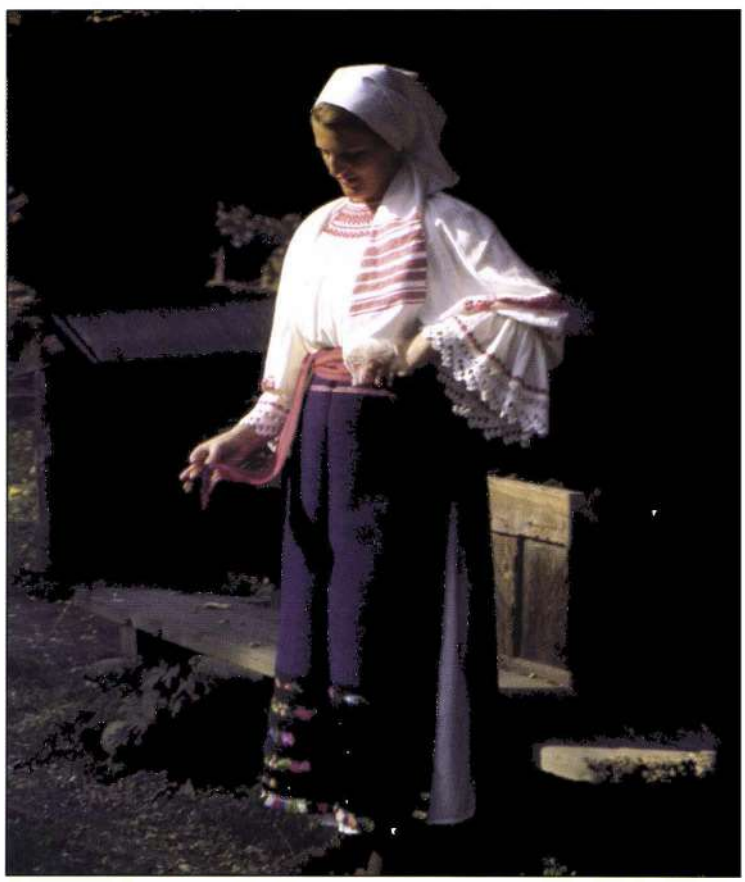
Transilvania

Una dintre cele mai frumoase părţi ale pământului românesc, Transilvania, adăposteşte în coroana munţilor săi vestigiile sanctuarelor sacre ale dacilor, dar şi galeriile minelor de aur şi de sare spre care au pornit legiunile romane, acoperind teritoriul Daciei cu reţeaua drumurilor de piatră şi a oraşelor din care au iradiat cultura şi limba latină.

Leagăn şi stâlp de rezistenţă al românilor, Transilvania păstrează un impresionant tezaur etnografic, în care, dacă este cercetat intens, se poate descoperi sufletul, iscusinţa şi talentul unui popor care a ştiut să-şi apere identitatea, credinţa, obiceiurile şi veşmintele moştenite de la strămoşi.

Până în secolul al XIX-lea, costumul popular transilvănean a fost unitar pe arii geografice întinse, apoi a început să se diferenţieze ca urmare a schimbării resurselor de trai ale locuitorilor, a dezvoltării meşteşugurilor artistice (cojocărit, sumănărit, tăbăcit, croitorie, cizmărie), precum şi a intensificării contactelor economice şi culturale cu alte ţinuturi româneşti.

Portul popular transilvănean se încadrează în tipologia costumului cu catrinţe perechi, generalizat — cu mici excepţii — pe tot teritoriul României. Ansamblul vestimentar compus din *cămaşă cu ciupag* şi *catrinţă cu trupul vănăt* a fost, timp de mai multe secole, reprezentativ

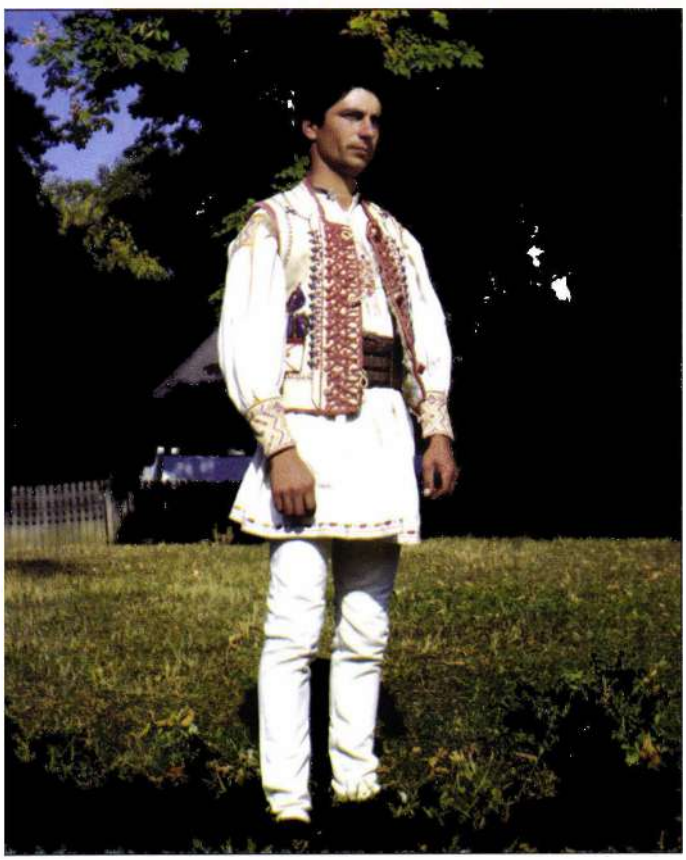


Ansamblu vestimentar: cămaşă cu ciupag şi zadie cu trup vânăt (Mureş)

← Mărci zonale de costum popular

www.cimec.ro

Ansamblu vestimentar: cămaşă cu ciupag şi zadie cu trup vânăt (Munţii Apuseni)



Costum tradiţional: căciulă, cămaşă cu barburi, izmene, chimir, pieptar (Munţii Apuseni)

pentru costumul femeiesc în cea mai mare parte a Transilvaniei, fiind purtat, până spre sfârşitul secolului al XIX-lea de către toate categoriile de vârstă, atât în ţinuta de lucru, cât şi în zilele de sărbătoare.

Prin vechimea şi frecvenţa sa într-o mare arie teritorială, care a cuprins Mocănimea din Munţii Apuseni, Ţara Moţilor, Câmpia Transilvaniei, Bistriţa, Năsăudul, Bihorul, Sălajul, Ţara Lăpuşului şi zona Mureşului superior, ansamblul vestimentar femeiesc, în componenţa căruia au intrat cele două piese esenţiale, menţionate mai sus, reprezintă un document de mare valoare istorică, etnografică şi artistică, mărturie a continuităţii şi autohtoniei poporului român, marca sa etnică, prin care populaţia românească, originară şi majoritară, s-a individualizat faţă de naţionalităţile conlocuitoare stabilite ulterior pe pământul Transilvaniei.

Analizând aria de răspândire a tipului de costum compus din cămaşa cu ciupag şi zadia cu trupul vânăt, constatăm că el s-a suprapus Ţării Ardealului, formaţiune socio-economică şi politică existentă în vremea începuturilor de organizare teritorială prestatală.

În *Letopiseţul* lui Simion Dascălul, „Ţara Ardealului nu e numai ţara însăşi, ci Ardealul se cheamă mijlocul ţării. Încă pe la marginile ei sunt alte ţări mai mici, carele toate de dânsa se ţin şi supt ascultarea ei sunt, întâi cum îi Maramureşul despre ţara leşească, şi ţara secuească despre Moldova, şi ţara Oltului despre ţara muntenească şi ţara Bârsei, ţara Haţegului, ţara Oaşului".[1]

Ansamblul vestimentar femeiesc alcătuit din cămaşă cu ciupag şi zadie cu trupul vânăt a depăşit, deci, Ţara Ardealului, fiind întâlnit şi în ariile marginale: Ţara Lăpuşului, zona Meseşului (Sălaj), Ţinutul Năsăudului. Care sunt notele sale particulare, proprii?

În aria de circulaţie a acestui tip de costum, pieptănăturile şi învelitorile de cap au variat de la o zonă la alta, existând, însă, şi multe elemente comune.

Unul dintre aceste elemente, care a conferit unitate ariei cercetate, l-a constituit, în cadrul comunităţii rurale tradiţionale, obligativitatea utilizării de către femeia măritată a suporţilor, cu un vădit scop funcţional: de a da întregului ansamblu al gătelii capului o anumită formă, de a fixa şi a susţine învelitorile de cap.

Ca suport, în zona Munţilor Apuseni (Valea Arieşului), în Depresiunea Huedin-Călăţele şi în zona Năsăudului, s-a folosit părul artificial: fire subţiri de lână (vopsite în gospodărie cu scoarţă de arin, fiartă

[1] Simion Dascălul, *Letopiseţul Ţării Moldovei...*, p. 111.

www.cimec.ro

cu *galiscău* şi cu piatră acră), care întăreau şi îngroşau părul natural, rezultând suporţii numiţi *sclebe* pe Valea Arieşului şi în Depresiunea Huedin-Călăţele şi *steble* în zona Năsăudului, utilizarea acestora fiind obligatorie.

Tot ca suport s-a folosit în zona Năsăudului şi a Mureşului un *gătej* — o bucată de lemn numită *conci*, pe după care se răsuceau cozile.

În zona Mureşului, a Lăpuşului, a Huedinului şi a Buciumului din Sălaj, părul pieptănat cu cărare la mijloc se împletea în două cozi întrepătrunse, realizându-se un coc pe creştetul capului, numit *colac*, *conci* sau *conc* în Mureş, *corcoman* în Bucium-Sălaj şi *chică* în Huedin.

Când cosiţele erau prea subţiri, femeile din zona Mureşului utilizau o petea denumită, în termeni locali, *râză*, care se învârtea pe după coc pentru a îngroşa părul.

În Câmpia Transilvaniei, în zona Năsăudului şi în unele sate din Depresiunea Huedinului, femeile se pieptănau cu cărare la mijloc, părul fiind împletit în două cosiţe aduse pe cap şi întoarse spre ceafă, formând o cunună.

Pe Valea Arieşului, frecventă a fost pieptănătura cu două cosiţe, realizate astfel: părul se pieptăna cu cărare la mijloc, împletirea lui începând de sub ureche. În timpul operaţiei de împletire se adăugau *sclebele* de lână; ele îngroşau şi întăreau cosiţele din păr natural, care se terminau la capete cu *şinor* roşu. Cele două cosiţe se treceau în faţa urechii, se îndoiau în formă de semicerc, fiind duse apoi spre ceafă, unde cea din dreapta se îndoia spre stânga şi invers, şinorul de la cosiţa dreaptă, trecut peste cap, înnodându-se cu cel al cosiţei stângi.[2]

Vechea piesă care acoperea capul femeilor măritate era ştergarul, cunoscut, în aria de răspândire a ansamblului vestimentar compus din cămaşă cu ciupag şi zadie cu trupul vânăt, mai ales sub numele de *tindeu*.

Acest ştergar era ţesut de femei, în casă, din cânepă cu bumbac, iar mai târziu numai din bumbac, fiind ornamentat cu vrâste roşii sau roşii şi negre la capete, în zona Mureşului. În Năsăud, tindeul era decorat, la una din extremităţi, cu vrâste înguste, iar la cealaltă cu vrâste mai mari şi cu motive geometrice policrome. În Depresiunea Huedinului, ştergarul alb, denumit local *potelat*, ţesut în război, era decorat cu ornamente geometrice în tonuri de roşu, negru şi verde la marginea care venea în dreptul frunţii.[3]

[2] Pieptănătura cu *cosiţe* sau *cioci* s-a mai purtat în Bazinul Petroşanilor şi pe Valea Târnavei Mari — *cf.* Valeriu Butură, *Evoluţia portului popular...*, p. 236.

[3] Aurelia Tiţă, *Portul popular românesc...*, p. 235.

Cămăşi cu ciupag: Lăpuş (stânga) şi Valea Arieşului (dreapta)

www.cimec.ro

Sub influenţa săsească, tindeul a fost înlocuit cu un sistem de acoperământ complex, care comporta mai multe piese: unele anexe, cu rol funcţional, de susţinere a pieptănăturii, altele, de învelire propriu-zisă a capului.

În Câmpia Transilvaniei, Mureş şi Năsăud, piesa anexă cu rol funcţional a fost *căiţa*, cunoscută în termeni locali sub numele de *ceapţa cu brusturi*, aşezată pe capul tinerei, pentru prima dată la nuntă, de către nănaşă, în cadrul ritualului numit *învelitul miresei*. Ceapsa era confecţionată din păr, mătase, barşon negru sau din postav, fiind cusută cu motive florale policrome şi ornamentată cu fluturi şi mărgele mărunte, colorate sau cu galoane decorative aurii şi argintii, denumite local *sârmă*. Pe margini se împodobea cu dantelă neagră, încreţită, numită *brusturi*, de unde şi denumirea piesei. Se lega sub bărbie. În zilele de sărbătoare, de cheutorile cepsei se prindea *peteaua cu ruji* — o panglică lată de două degete, confecţionată din păr ori din postav, cusută cu motive florale, ca şi ceapsa, sau realizată din mărgele cusute pe barşon negru.

Ceapsa a fost asociată iniţial cu tindeul, apoi cu piesele textile care l-au înlocuit.

În zona Lăpuşului, a Buciumului din Sălaj şi a Huedinului, femeile şi-au acoperit capul cu năframa mare de păr sau mătase, înflorată de jur-împrejur, cu fondul negru, ornamentată cu ciucuri pe margini.

Şi în celelalte zone ale ariei, rând pe rând, tindeul şi piesele textile care i-au urmat au fost înlocuite de năframa industrială care s-a asociat cu ceapsa.

A existat, peste tot în aria de răspândire a acestui tip de costum, obiceiul ca femeile să fie înmormântate cu aceste piese care, în cadrul ceremonialului nunţii, aveau un rol simbolic, ritual, marcând trecerea tinerei în rândul femeilor căsătorite.

Cămaşa cu ciupag respectă, în toate variantele sale local-zonale, „schema" morfologică şi compoziţională a prototipului: gura amplasată întotdeauna la spate, dispunerea decorului cusut, în mod constant, în aceleaşi spaţii ornamentale, utilizarea aceloraşi tehnici, diferenţele fiind de ordin secundar şi privind doar amploarea decorului, diversitatea modalităţilor de asociere a elementelor decorative în compoziţii şi câmpuri ornamentale, precum şi nuanţele cromatice.

Dar ce e, de fapt, *ciupagul*? Element decorativ de forma unui trapez, cu latura mică amplasată imediat sub gulerul cămăşii, cusut printr-o tehnică de veche tradiţie, „pe muchiile creţurilor", procedeu larg răspândit în Europa occidentală a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea, dar întâlnit şi în Estonia, Finlanda, Rusia[4], precum şi pe piesele de costum din sud-estul Asiei, *ciupagul* este cel mai important câmp ornamental, care a dat numele său cămăşii.

Dacă tehnica propriu-zisă — „urzitul pe creţuri" — apare şi la cămăşile româneşti, săseşti şi maghiare din afara ariei de răspândire a acestui tip de costum, în schimb *ciupagul*, ca element decorativ cusut în această tehnică, este specific doar populaţiei româneşti transilvănene.

Pânzeturile mai groase sau mai fine din care se confecţiona cămaşa s-au utilizat în funcţie de ocazia în care ea se purta: numai din cânepă, pentru zile de lucru, şi din cânepă amestecată cu bumbac ori din bumbac, in sau bumbac asociat cu in, pentru zile de sărbătoare, existând o strânsă interdependenţă între materialele întrebuinţate ca fond şi cusăturile aplicate pe ele.

[4] G. Oprescu, *Probleme româneşti de artă...*, p. 175; Elena Secoşan; P. Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 56.

Zadii cu trup vânăt (Mureş)

www.cimec.ro

Zadii cu trup vânăt din Năsăud şi Lăpuş

Din punct de vedere morfologic, cămaşa cu ciupag se încadrează în *tipul carpatic*, cu stanii şi mânecile unite şi încreţite în jurul gâtului. Deşi în literatura de specialitate s-a încetăţenit numele de *ciupag*, terminologia care desemnează acest element decorativ este bogată şi diferă de la o zonă la alta în cadrul ariei sale de circulaţie, după datele consemnate în chestionarele *AER*. Astfel, în nordul zonei Meseş, din Sălaj, ciupagul este numit *porlog*, în Lăpuş, *chiept tras* sau *chiept pe creţele*, în Depresiunea Huedin-Călăţele, ca şi în Câmpia Transilvaniei, *chept*, în zona Năsăudului şi a Mureşului, *chept* sau *chept tras*, iar în Munţii Apuseni (Mocănime şi zona Măgurenilor), ca şi pe Valea Gurghiului, *ciupag*.

În toată aria de circulaţie a ansamblului vestimentar compus din cămaşa cu ciupag şi catrinţa cu trupul vânăt, partea superioară a cămăşii era cunoscută sub numele de *spăcel* sau *cămeşă*, fiind croită separat de poale. Pentru a da lărgime cămăşii, la subţioară se introducea *pava*, de forma unui pătrat sau triunghi. Uneori pava lipsea, fiind prezent doar clinul introdus într-o parte şi alta a cămăşii, începând din talie până sub braţ.

Principalele câmpuri ornamentale erau, la cămaşa cu ciupag, gulerul, ciupagul şi mânecile.

Gulerul se cosea separat, utilizându-se vechi procedee: *pe dos*, *în cruci*, *în muşte*, *pe fir*, *cu trăsura*. În partea superioară şi cea inferioară, gulerul se întărea cu cusături care aveau funcţia practică de a-l feri de uzură.

Motivele ornamentale care decorau gulerul erau întotdeauna geometrice. În faţă, se fixa de guler o *cheotoare pentru pene*, de care femeile prindeau flori în zile de sărbătoare. La ciupag se deosebesc trei elemente principale: tehnica, motivele ornamentale şi culorile utilizate.

Tehnica de realizare[5] era de mare dificultate, presupunând multă îndemânare şi pricepere, drept care nu orice femeie ştia să-l execute. Motivele ornamentale cusute pe ciupag au fost întotdeauna geometrice, predominând romburile şi x-urile, alături de care se întâlnesc şi alte străvechi elemente decorative ce fac parte din repertoriul ornamenticii tradiţionale, comun întregului spaţiu românesc, cu o mare vechime şi frecvenţă: motive cosmice (*steaua*), skeomorfe (*zăluţa*, *grebluţa*, *furca*, *ciutura*), zoomorfe (*coarnele berbecului*), fitomorfe (*craca*, *frunza*), simbolice (*crucea*).

Dimensiunile ciupagului difereau de la o zonă la alta, dând naştere multor variante locale; cele mai mari erau în Munţii Apuseni, în Depresiunea Huedin-Călăţele.

Compoziţia decorativă a mânecilor era foarte unitară în întreaga arie, excepţie făcând satele din Depresiunea Huedin-Călăţele, unde mânecile cămăşilor aveau un decor extrem de bogat, intervenind noi elemente ornamentale.

Principalele câmpuri decorative de pe mâneci sunt: cusăturile dispuse în sens orizontal, în dreptul cotului (*şire*, *pene* sau *forme peste cot*), brăţara ce desparte mâneca de volanul cunoscut în toată aria sub numele de *fodor*, cusăturile de pe marginea volanului.

Şirele peste cot şi *formele* de pe marginea fodorului se lucrau fie *pe dos*, fie *pe faţă*, prin cusătura *pe fir*, care e cea mai veche, dar puteau fi şi alese în război cu bumbac negru şi roşu, iar mai târziu şi cu alte culori. Uneori, aceste câmpuri decorative de pe mâneci erau cusute cu mărgele mărunte policrome.

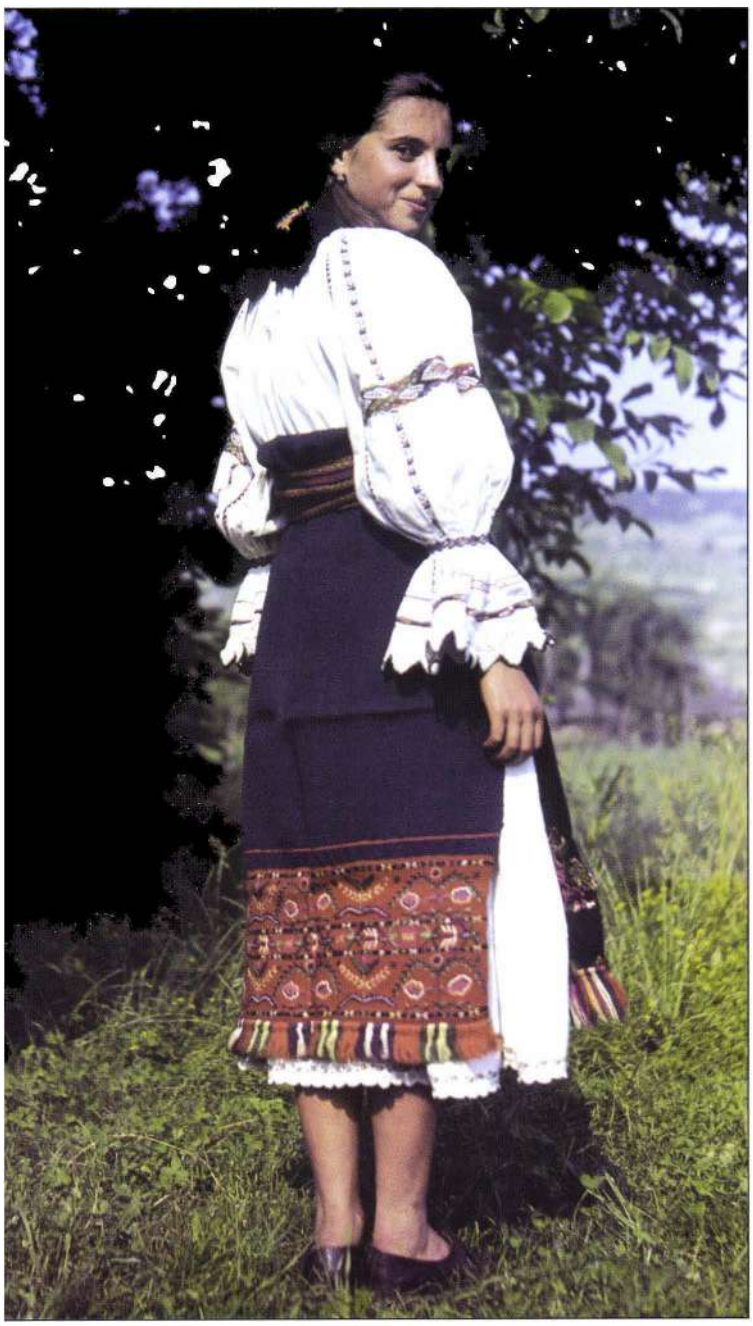
[5] Nicolae Dunăre, *Influenţe reciproce...*, p. 191-194.

www.cimec.ro

Brăţara — denumită *lănceţ*, *trăsură* etc. — se obţinea, ca şi ciupagul, prin încreţirea pe muchiile cutelor, fiind frecvente aceleaşi motive geometrice care ornamentau şi piepţii cămăşilor. Brăţara, îngustă de un centimentru, se întărea, ca şi gulerul, la marginea inferioară cu o cusătură practică.

Fodorul se termina cu un tiv cu găurele şi cu dantelă numită frecvent *cipcă*.

Gulerul, ciupagul şi mânecile se coseau separat, înainte de a se încheia cămaşa. Ulterior, se lucrau cheiţele şi brăţara care despărţea mâneca de volan.



Ansamblu vestimentar: năframă, cămaşă cu şire peste cot şi fodori şi zadie cu trup vânăt (Lăpuş)

A doua etapă în evoluţia cămăşii din arie a fost mutarea gurii în faţă, dispărând ciupagul, dar păstrându-se întocmai compoziţia decorativă a mânecii, pentru cămaşa cu ciupag: şire peste cot, brăţară, şire pe la fodor şi cipcă pe marginea fodorului.

Cea de-a doua piesă definitorie a ansamblului vestimentar femeiesc o constituie catrinţa sau zadia, de forma unui dreptunghi purtat pe verticală, ale cărui dimensiuni au variat de la o piesă la alta, în funcţie de înălţimea purtătoarei.

Susţinută, în talie, de cingători, zadia cu trup vânăt s-a purtat iniţial pereche, una în faţă şi alta în spate, iar într-o etapă ulterioară zadia din spate s-a asociat cu un şorţ în faţă.

Ca şi cămaşa cu ciupag, zadia a cunoscut numeroase variante local-zonale determinate, în primul rând, de raportul de proporţionare dintre cele două câmpuri ornamentale şi cromatice: câmpul de sus, denumit în toată aria *trup*, într-o singură culoare, vânăt închis la piesele mai vechi şi negru la zadiile mai noi, şi câmpul de jos, cunoscut în termeni locali sub numele de *tureac* (Lăpuş şi Munţii Apuseni), *toiag* (Sălaj), *pe la poală* (Huedin), *capăt* sau *tureac* (Bistriţa-Năsăud), cu fondul roşu, roşu-vişiniu sau roşu-portocaliu, pe care sunt amplasate registrele decorative orizontale.

În al doilea rând, variantele zonale sunt determinate de modul de asociere a motivelor ornamentale în diverse compoziţii, de nuanţele cromatice utilizate, ca şi de tehnicile variate folosite în zona decorului — aspecte care au individualizat zadia, făcând din fiecare piesă un unicat, cu valenţe estetice deosebite.

La zadia cu trup vânăt, echilibrul compoziţiei ornamentale se bazează pe o mare suprafaţă de non-decorativ şi pe contrastul puternic dintre cele două câmpuri cromatice: vânăt închis şi roşu. Zadia arhaică s-a confecţionat, până către mijlocul secolului al XIX-lea, din *păr* (lână cu firul lung şi bine răsucit), ceea ce-i conferea un aspect rigid. Lâna se vopsea în două culori: un albastru închis, către în violet, numit *mnierâi* în toată aria de circulaţie a acestui tip de costum, obţinut din piatră mnierâie, şi negru, realizat cu scoarţă de arin ori frunză de nuc şi *călican*.

Firele de urzeală pentru trupul catrinţei se vopseau numai în mnierâi la piesele mai vechi, iar mai târziu şi în negru sau fondul zadiei se realiza din urzeală neagră şi bătează mnierâie. Pentru decor, firele se vopseau în mai multe culori, în funcţie de compoziţia ornamentală, tradiţiile cromatice zonale şi vârsta purtătoarei.

www.cimec.ro

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pentru confecţionarea zadiilor s-au întrebuinţat materiale de târg: bumbăcelul negru pentru urzeală şi lânica cumpărată, colorată, denumită *bercă*, *harast*, *ponivă*, pentru bătează.

În funcţie de dimensiunea trupului catrinţei, ocupând $^1/_2$, $^3/_4$ sau $^4/_5$ din suprafaţa totală a piesei, s-au conturat o multitudine de variante local-zonale cu trăsături particulare, proprii.

Prototipul zadiei cu trupul vânăt se caracterizează printr-o structură simplă şi o împodobire redusă, singurul decor formându-l trei sau cinci dungi înguste, colorate (verde, galben), numite *coade*, denumire care s-a extins asupra întregii piese, aceasta fiind cunoscută sub numele de *zadie coditâ* în Munţii Apuseni, în zona Năsăudului şi a Lăpuşului. Decorul compus din vrâste transversale, amplasate în jumătatea inferioară a piesei, pe un fond dominant roşu, contrasta puternic cu trupul monocrom, de culoare vânăt închis, simplu, al catrinţei.

Următoarea etapă în evoluţia zadiei a fost apariţia motivelor geometrice alese: *cruci*, *potcoave* sau *zăluţe*, introduse în aceste dungi, care devin mai late, numindu-se acum *zadie cu forme*, după denumirea dată motivelor ornamentale.

Cu trecerea timpului, trupul mnierâu al zadiei s-a restrâns, în Munţii Apuseni şi judeţul Sălaj, ocupând o suprafaţă sub 15-25 de centimetri şi schimbându-şi denumirea în *brâu*. Roşul din zona decorului devine acum un roşu-portocaliu, vechile vrâste distanţându-se simetric pe câmpul mult extins şi îmbogăţit cu alesături.

Modificări în raportul de proporţionare dintre cele două câmpuri ornamentale şi cromatice au survenit, într-o etapă ulterioară, şi în zona Lăpuşului, unde la zadiile de dată mai recentă trupul vânăt s-a micşorat în favoarea decorului, care a luat amploare, porţiunea ornamentată urcând până aproape de jumătatea piesei.

Schimbarea sistemului ornamental a coincis cu întrebuinţarea altor materii prime atât pentru confecţionarea zadiei, cât şi pentru realizarea compoziţiei decorative.

Dacă, mai demult, motivele ornamentale asociate în numeroase combinaţii se executau cu lână de oaie toarsă subţire, ulterior s-au folosit, în zona decorului, lânica policromă, firul metalic auriu şi argintiu, paietele (fluturii), precum şi mărgelele mărunte, colorate.

Deosebit de interesant este modul de purtare a catrinţelor, în zile de sărbătoare şi la joc, în zonele Mureşului şi Năsăudului: pe piciorul drept (pe un şold), *de fală*. În zona Năsăudului şi în cea a Lăpuşului, femeile cochete purtau zadia din spate ridicată mult peste talie, până aproape de mijlocul spatelui, şi-şi suflecau un colţ, împăturindu-l la brâu.[6]

În zona decorului, pentru obţinerea alesăturii propriu-zise se foloseau tehnici diferite: *printre fire*, *peste fire*, *în lătunoi*, *cu tăieturi*, *cu dupci*.[7]

Cele mai vechi zadii sunt alese în război, prin acest procedeu fiind obţinute efecte artistice remarcabile. Catrinţele cusute *cu dupci*, cu bercă, sunt de dată mai recentă. Pe aceeaşi piesă s-au folosit, adesea, mai multe tehnici de decorare, amplificându-i-se astfel valoarea estetică.

Lăţimea bordurii decorative variază de la o zonă la alta şi chiar de la o piesă la alta. Fondul cromatic în porţiunea decorului a fost iniţial roşu, în toată aria, şi se ţesea cu suveica.

Compoziţia decorativă era dispusă în registre orientate pe axe paralel-orizontale, vrâstele alese alternând cu spaţii libere, colorate în diverse nuanţe de roşu şi, mai rar, în mnierâu, acestea din urmă fiind traversate, la unele piese, de vrâste policrome. La alte catrinţe, peste spaţiile libere se aplică un şnur meandric cu paiete.

Vrâstele se alegeau cu mâna, *în degete*, iniţial cu lână toarsă subţire, iar mai târziu cu gheme de bercă colorată, numite *guşe* — de unde şi denumirea de *catrinţă guşată*.

Numărul registrelor care compuneau decorul era întotdeauna impar (3-5-7-9), variind ca dimensiuni şi model, unele fiind registre principale (plasate central, mai late), altele secundare (mai înguste, încadrându-le pe cele principale) şi altele având rol de delimitare, de marcare a capetelor catrinţei (foarte înguste, simple sau alese).

La registrele alese, modelul putea fi acelaşi pentru vrâstele principale şi diferit la cele secundare şi la vărgile cu rol de delimitare. Registrele decorative, de lăţimi diferite, creează o suită nesfârşită de variante ale compoziţiei: repetiţie, simetrie, alternanţă şi ritm, specifice întregii arte populare româneşti.

O variantă compoziţională avea alesăturile amplasate în compartimente dreptunghiulare ori în pătrate, motivul fiind acelaşi. Se diferenţia cromatic numai fondul dreptunghiurilor sau cel al pătratelor în care erau înscrise motivele ornamentale (pomul vieţii stilizat).

---

6 Tancred Bănăţeanu, *Portul popular din Regiunea Maramureş...*, p. 141.

7 Marina Marinescu, *Arta populară românească*, p. 67.

www.cimec.ro

O variantă decorativă mai nouă o constituie catrinţa cu decor omogen, compact, în care elementele ornamentale formau o compoziţie densă, fitomorfă, modificarea esenţială constând în dispariţia vrâstelor. Suprafaţa ornamentată a piesei se festona cu acul de jur-împrejur, cu lânică, în culorile alesăturilor de pe catrinţă. De feston se prindeau ciucuri policromi sau, mai rar, cipcă, mai lată pe marginea inferioară şi mai îngustă pe părţile laterale ale zadiei. La alte piese, porţiunea ornamentată era încadrată, de jur-împrejur, cu un galon auriu sau argintiu, care amplifica aspectul decorativ al catrinţei.

Din punct de vedere cromatic, spaţiile libere dintre registrele decorative aveau aceeaşi tonalitate ori se diferenţiau ca nuanţă. Şi benzile ornamentale puteau fi dispuse pe un fond diferenţiat ca nuanţă de la o vargă la alta.

Pe piesele vechi, păstrate în colecţiile muzeelor, apare un decor exclusiv geometric, complex şi diversificat, alături de ornamente cosmomorfe întâlnindu-se motive geometrice abstracte, motive simbolic-religioase, motive zoomorfe, avimorfe, skeomorfe, dar şi antropomorfe. Aceste motive geometrice se combină, adeseori pe aceeaşi piesă, cu alte categorii de motive (mai ales cu ornamente vegetale stilizate), asocierea lor creând efecte plastice neaşteptate.

Fiecare catrinţă este o construcţie de semne grafice şi cromatice, o combinaţie de proporţii şi ritmuri. Dacă motivele ornamentale şi-au pierdut valoarea magico-religioasă, ele păstrează şi azi o semnificaţie decorativă absolută, o frumuseţe intrinsecă, emoţionantă prin simplitate şi spontaneitate, prin acordurile de forme şi culori.

Compoziţia decorativă a zadiei cu trup vânăt nu cunoaşte deosebiri esenţiale de la o zonă la alta, ci numai deosebiri de limbaj şi particularităţi de exprimare artistică. Motive ornamentale care apar pe cămaşa cu ciupag se regăsesc în compoziţia decorativă a zadiei, ansamblul vestimentar femeiesc compus din cele două piese definitorii dovedind o mare unitate stilistică.

Culoarea luminoasă a fondului, de un roşu aprins, pe care se desfăşoară întreaga compoziţie decorativă, în contrast cu tonul închis al trupului catrinţei, conferă acestei piese valenţe estetice deosebite, ajungându-se la un echilibru desăvârşit, la o armonie perfectă a elementelor structurale, decorative şi cromatice. Pe anumite catrinţe, există o explozie coloristică, de un mare rafinament prin dozarea accentelor cromatice. Gama cromatică utilizată a subliniat pregnant diferenţierile de vârstă, stare civilă, ocazii, diferenţierile zonale şi etnice.

Asemănătoare au fost *zapregele*, cele mai vechi zadii, purtate în zile de sărbătoare, în zona de la poalele vestice ale Munţilor Bihorului. Se ţeseau din lână vopsită în albastru fumuriu sau negru, iar decorul cusut se concentra în jumătatea inferioară a piesei, fiind realizat cu lânică policromă. Predominante au fost nuanţele de roz, galben şi verde deschis.

Specialiştii au remarcat marea asemănare a zapregului cu zadia veche românească[8], ilustrată în stampe, în privinţa proporţionării celor două câmpuri cromatice şi organizarea compoziţiei decorative: trupul monocrom, albastru fumuriu

[8] Valeriu Butură, *Evoluţia portului popular...*, p. 232.

← *Costum tradiţional de Huedin*

www.cimec.ro

sau negru, şi decorul policrom amplasat în jumătatea inferioară a piesei. Demn de subliniat este faptul că şi la cămaşa costumului bihorean întâlnim la *pumnari* (manşete) cusătura arhaică, realizată *pe muchiile creţurilor*.

Toate aceste aspecte ne fac să emitem ipoteza că, în trecut, aria de circulaţie a ansamblului vestimentar compus din cămaşa cu ciupag şi zadia cu trupul vânăt a fost cu mult mai mare, portul bihorean fiind, probabil, o altă variantă zonală a acestui tip de costum.

În comunitatea rurală tradiţională, modul în care se purtau unele elemente vestimentare a constituit un indiciu al vârstei purtătoarei.

În toată aria de răspândire a acestui tip de costum, zadiile au fost purtate, iniţial, pereche de către nevestele tinere şi bătrâne.

În schimb, aşa cum rezultă din investigaţiile de teren şi din bibliografia etnografică de specialitate, fetele au purtat zadie numai în faţă, iar când această piesă a fost înlocuită de şorţ, numai acest element vestimentar s-a purtat, de către fete, peste poalele albe ale cămăşii.

Interesant de evidenţiat este faptul că unele piese, altădată părţi componente ale ansamblului vestimentar tradiţional, s-au păstrat vreme îndelungată, după ieşirea lor din uz, doar în recuzita ceremonială. Astfel, la Sălciua, localitate situată în bazinul mijlociu al Arieşului, în Munţii Apuseni, zadia cu trupul vânăt a devenit o piesă cu funcţie ceremonială. Peste poalele albe, miresele purtau zadie doar în faţă.[9]

Având rosturi rituale distincte, zadiile s-au menţinut în portul popular al bătrânelor până în deceniul patru al secolului XX, supravieţuind în timp cămăşii cu ciupag, ce a ieşit din uz încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Înlocuirea zadiei vinete purtate în faţă cu şorţul a fost un fenomen general, caracteristic întregii arii de răspândire a ansamblului vestimentar femeiesc compus din cele două piese definitorii: cămaşa cu ciupag şi catrinţa vânătă.

Denumit local *şurţ*, iar în Depresiunea Huedin-Călăţele, *zadie*, şorţul s-a confecţionat iniţial din păr (lână) de culoare neagră, lipsit de orice fel de ornamente. Era ţesut în 2-3-4-5 iţe, se croia din unul, doi sau trei laţi, purtându-se drept sau încreţit *pe beartă*, în talie şi lăsat în cute mari, libere (*cu creţe*).

La tinerele din Mureş, şorţul din lână era de culoare roşie. Pe mijlocul şorţului, de-a lungul său, se cosea o cheiţă tricoloră. Pe marginea inferioară, şorţul se ornamenta, din loc în loc, cu cipcă neagră sau cu galoane decorative argintii şi paiete, ca şi ceapsa.

Şorţul nevestelor tinere din Mureş şi Bistriţa-Năsăud era împodobit pe poale cu două-trei rânduri de motive fitomorfe, amplasate orizontal, cusute cu mătase neagră în Mureş, albă şi policromă în Depresiunea Şieu-Şieuţ.

Şorţul de lână s-a purtat mai ales în zilele de lucru. Pentru zile de sărbătoare, această piesă s-a confecţionat din materiale cumpărate: *barşon* (catifea), mătase înfundată, uni sau cu flori, *anglie* (un postav fin), *moson* (satin gros) ori glot negru.

În aria de răspândire a ansamblului vestimentar femeiesc compus din cămaşa cu ciupag şi zadia cu trupul vânăt s-au purtat, cu excepţia Depresiunii Huedin-Călăţele, doar betele, denumite în termeni locali *frâmbii* sau *frânghii*, iar în Mureş şi Câmpia Transilvaniei, *brăcină*. Betele înguste de 5-6 centimetri şi lungi de 1,5-2 metri se ţeseau din lână. În Munţii Apuseni, ele se năvădeau în iţe, fără spată. Ţesătura se bătea cu un cuţit de lemn de fag.

Betele din zona Lăpuşului se decorau cu dungi policrome şi cu mici alesături dispuse pe lungime, iar în Bistriţa-Năsăud şi Câmpia Transilvaniei, cu motiv liniar, de *curcubeu*. În Mureş s-a purtat şi brăcină tricoloră de *bercă* (lâniţă).

Betele se cumpărau şi de la târguri, fiind ţesute din bumbac şi purtând numele de *brâneţe* în Bistriţa-Năsăud şi de *cingători* sau *brâu* în Munţii Apuseni. Fiind lungi, betele se înfăşurau în jurul taliei de mai multe ori, formând o cingătoare lată.

În Depresiunea Huedin-Călăţele, nu s-au purtat bete, zadiile legându-se în talie cu *baere*, confecţionate din fire multicolore de lână, ataşate de partea superioară a acestor piese.

Categoria pieselor care protejează picioarele a fost strâns legată de condiţiile geografice, de cele climatice şi de ocupaţiile locuitorilor.

O piesă de veche tradiţie a constituit-o obiala din lână albă, legată cu aţe din păr de cal ori din păr de capră, cu curele de piele ori cu aţe din lână neagră. Cu obielele, iar mai târziu cu ciorapii împletiţi din lână s-a combinat o altă piesă arhaică, *cioarecul*, care îmbracă piciorul numai de la glezne la genunchi. În aria de circulaţie a tipului de costum alcătuit din cele două elemente definitorii, cioarecii se croiau din pănură albă, acoperind genunchii femeilor.

[9] Valeriu Butură, *Evolutia portului popular...*, p. 232.

www.cimec.ro

Încălţămintea tradiţională — opinca — a fost croită dintr-o singură bucată de piele. Confecţionate din piele de porc sau de vită, opincile cu gurgui s-au legat de picior cu curele din piele ori cu aţe negre din lână, păr de capră sau fuior.

Femeile înstărite purtau cizme lucrate de meşteri specializaţi. În toată aria, cizmele au avut culoarea roşie şi carâmbul moale, fiind decorate, de cele mai multe ori, pe carâmbi, călcâie şi vârfuri. Se confecţionau din piele de viţel sau de capră, aveau potcoave şi se ornamentau cu ţinte galbene, bumbi şi flori pe călcâie. Într-o etapă ulterioară, cizmele din piele roşie au fost înlocuite de cele negre. Se procurau cu ocazia târgurilor, cel mai vestit fiind târgul de la Reghin.

Întregul ansamblu vestimentar femeiesc se completa, în zile de sărbătoare, cu podoabe: patru-cinci şiruri de mărgele de sticlă colorată sau din porţelan alb, roz sau albastru.

Femeile înstărite au purtat podoabe costisitoare, cum erau zgărzile alcătuite din mai multe şiruri de bani de argint austrieci (coroane, zloţi), podoabe care reflectau în mod pregnant situaţia lor materială.

Ansamblul vestimentar bărbătesc din aria de răspândire a tipului de costum femeiesc cu ciupag la cămaşă şi zadia vânătă s-a constituit din piesele de bază, comune întregului areal românesc, ce au îmbrăcat aici note particulare prin elementele de croi, decor şi cromatică.

Căciula a cunoscut două forme: cea înaltă, ţuguiată şi cea rotundă, scundă, ambele confecţionate din blană de miel. În anotimpul călduros, frecvente au fost pălăriile din paie, care în zona Sălajului aveau o calotă mult înălţată, şi pălăriile din pâslă cu boruri late, împodobite în zile de sărbătoare cu zgărdane din mărgele mărunte, policrome, la feciori şi bărbaţii tineri.

Cămăşii drepte, cu mânecile largi, libere la extremitatea inferioară, caracterizată prin lipsa gulerului şi purtată pe deasupra pantalonilor, i-a urmat cămaşa cu guler înalt, drept sau răsfrânt, cu mânecile încreţite la umeri şi terminate cu *pumnaşi* la încheietura mâinii.

În Câmpia Transilvaniei şi în Mocănimea din Munţii Apuseni, frecvente au fost cămăşile cu *barburi* (clini intercalaţi în mijlocul feţei şi spatelui cămăşii, cu terminaţia în forma literei M). Varianta de cămaşă mocănească, mai nouă, prin bogatele cusături amplasate pe guler, la barburi, la umeri, la pumnari şi la poale, într-un colorit predominant portocaliu, a conferit ansamblului vestimentar bărbătesc o notă de mare eleganţă.

Pantalonii de vară, numiţi *gaci*, atrag atenţia atât prin lărgimea lor, având aspect de fustă plisată, cât şi prin sistemul de ornamentare, compus din cusături mărunte executate cu bumbac şi din ciucuri sau franjuri realizaţi din urzeală.

Cioarecii din pănură albă ţesută în patru iţe, dată la piuă, au circulat în arie sub două forme: unii largi, folosind câte două lăţimi de pănură pentru fiecare picior, şi alţii strâmţi (Câmpia Transilvaniei şi zona Năsăudului). La cusătura de unire a foilor, cioarecii erau ornamentaţi cu aplicaţii de postav colorat roşu şi negru. Uneori, apăreau elemente decorative şi la tivul de jos.

Cingătoarea tipică portului bărbătesc a fost chimirul, cureaua lată împodobită cu discuri de alamă şi ţinte de cositor, în care bărbaţii îşi păstrau pipa, tutunul, cremenea, amnarul şi banii.

Categoria hainelor groase, purtate în anotimpul rece, confecţionate din ţesături de lână şi din blana oilor, prezintă o mare unitate morfologică şi decorativă în toată aria de circulaţie a tipului de costum compus din cămaşă cu ciupag şi zadie cu trupul vânăt.

Hainele lucrate din ţesătura de lână denumită în tot arealul *pănură*, cu excepţia Depresiunii Huedin-Călăţele — unde i se spunea *sumani* — au evoluat din arhaicul tip de bază *poncho*.[10]

Cea mai mare frecvenţă a avut-o sumanul, o haină cu mânecile prinse în dreptul umărului. Clinii, plasaţi în părţile laterale, numiţi şi *aripi*, au dat numele piesei, *suman cu cline*. Prin intermediul unor pave foarte mari, clinii ce porneau de la subsuoară se legau de mâneci.

S-au folosit ţesăturile de lână în culori naturale: negru, sur, maro, dar mai ales negru, care, atunci când nu era dat de culoarea naturală a lânii, se obţinea prin vopsitul pănurii cu coajă de arin şi galiscău.

Dintre tehnicile de ornamentare frecvente în arie, amintim cusăturile cu şireturi sau *spăcmă* (aţă) albă. Ornamentele se amplasau pe guler, clini, extremităţile mânecilor, piepţi şi marginile poalelor. Clinii laterali erau cei mai ornamentaţi.

Prin croiala sa şi prin modul de ornamentare, sumanul din aria de răspândire a tipului de costum compus din cele două piese definitorii se asemăna cu sumanul specific portului popular din nordul Moldovei.

[10] Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 134.

Costum tradiţional: năframă, cămaşă cu ciupag, zadie cu trup vânăt (Munţii Apuseni) →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Pentru ornamentare se folosea *saradul* (un şiret gros, rezultat din împletirea a trei fire de lână răsucite), de unde şi denumirea piesei de *suman sărăduit*, decorul constând din motive în spirală. Relaţia cromatică dintre fond şi decor era ton pe ton.

În cadrul fiecărei gospodării ţărăneşti se realiza ţesătura de lână din care se confecţiona sumanul, după care aceasta se dădea la piuă. Croiul şi ornamentarea sumanului constituiau, în schimb, apanajul unor meşteri specializaţi, care existau în fiecare sat. La un suman intrau în jur de cinci coţi de pănură.

Croit cu guler drept, pe lângă gât, cu mâneci foarte lungi, sumanul se încheia la gât cu cheutori.

Foarte variat era modul de purtare al sumanului în Mureş. Bătrânele îl luau „între umere" (pe umeri), mânecile fiind date pe spate. Sumanul prezenta în dreptul buzunarelor un fel de orificii prin care se scoteau mâinile. În alte localităţi din Mureş, sumanul se îmbrăca pe câte o mânecă, cealaltă aruncându-se pe umăr.

Suman din zona Sălajului

Sistemul diferit de croi varia după denumirea piesei. Astfel, în Depresiuna Şieu-Şieuţ, *sumanul sărăduit cu aripi* era denumit *suman*, iar cel drept, fără clini, *guib*. Sumanul sărăduit era purtat, îndeosebi, de către oamenii înstăriţi.

Un alt mod de decorare întâlnim în Depresiunea Huedin-Călăţele, la sumanul vechi, pe al cărui fond negru sau sur se realizau un fel de zig-zaguri cusute cu *spăcmă* (aţă) albă, la încheierea laţilor pe părţi. În întreg arealul, sumanul a fost lung până la genunchi.

O notă de eleganţă şi distincţie o dădea ţundra albă, cu *cline*, frecvent răspândită în bazinul mijlociu al Arieşului, o haină amplă, croită din 10 coţi de pănură, cu mânecile lungi, care atârnau libere, neîmbrăcate. Se purta pe umeri şi se lega sub bărbie.[11] Piesa a fost înlocuită de ţundra ornamentată cu postav colorat în roşu şi negru pe margini şi cu *forme* la clini şi la mâneci.

Croitul, cusutul şi brodatul pieilor pentru realizarea hainelor de blană a constituit apanajul meşterilor cojocari specializaţi. În arie au fost frecvente cele două tipuri de bază, pieptarul şi cojocul, care s-au completat, suprapunându-se chiar în anumite împrejurări.

Pieptarul a circulat în două variante: înfundat şi despicat.

Pieptarul înfundat, purtat în zile de sărbătoare, era răscroit rotund pe lângă gât şi bogat decorat cu motive fitomorfe, amplasate pe piepţi şi pe spate, realizate cu fire de bercă colorată, dar mai ales cu fire de mătase neagră sau roşie, decor înviorat cu nuanţe de galben şi albastru.

În Bistriţa-Năsăud şi Mureş, pieptarul înfundat se împodobea cu *canaci* (ciucuri) de mătase, fiind o piesă costisitoare, purtată mai ales de pătura înstărită.

Decorul pieptarului despicat consta din broderii executate cu mătase policromă, amplasate pe piepţi şi pe spate, predominant cu motive florale.

Pieptarul din Depresiunea Huedin-Călăţele se ornamenta cu broderii realizate cu lână sau arnici colorat pe irhă albă. La răscroiala mânecilor, era împodobit cu aplicaţii de irhă tăiată în colţuri. Predominau în decor motivele florale şi cele în spirală.

În arie, femeile au purtat şi pieptarul lung, până la şold, *cu cline* în părţi — clini de formă triunghiulară care, introduşi de la subsuoară

[11] Lucia Apolzan, *Portul şi industria casnică textilă...*, p. 170.

www.cimec.ro

spre marginea inferioară a pieptarului, îi dădeau forma evazată, conferindu-i ansamblului vestimentar o deosebită eleganţă. De jur-împrejur era garnisit cu blană neagră de miel şi cusut cu harast sau bercă policromă.

Pieptarele lungi, cu clini, din Mureş aveau caracter de obligativitate în cadrul ceremonialului nunţii. Deosebit de scumpe, ele erau accesibile doar păturilor sociale bogate.

În Depresiunea Huedin-Călăţele, acest tip de pieptar se decora cu aplicaţii de irhă, capsate şi dantelate pe margini, şi cu broderii executate cu fâşii de irhă maro şi verde, completate cu broderii realizate cu lână neagră, verde şi roşie.

Cojoacele lungi până la şold, împodobite ca şi pieptarele, s-au purtat în toată aria de răspândire a ansamblului compus din cămaşa cu ciupag şi zadia cu trupul vânăt.

Femeile cumpărau de la Reghin cojoace trei sferturi, cu clini, deosebit de elegante prin broderiile executate cu mătase roşie, completate cu canaci. Alteori, decorul era alcătuit din aplicaţii de irhă ştanţată cu forme tipărite (imprimate în piele). Şi la această variantă ornamentală, ciucurii de mătase constituiau principalul element decorativ, care se completa cu motivele brodate.

Cojoc (Munţii Apuseni)

Cojocul lung *cu clini*, specific portului femeiesc din bazinul mijlociu al Arieşului, se decora cu forme în spirală, desenate cu mâna, pe irhă, cu peniţa cu cerneală, aplicate pe cojoc şi lipite cu *pap* (un amestec de făină şi apă). Pe liniile astfel desenate se cosea arniciul, prinzându-se o bucată de irhă de cojoc. Broderiile se executau cu bumbăcel gros. La gât, cojocul era prevăzut cu guler din blană neagră.[12]

În Munţii Apuseni, pieptarul şi cojocul au avut o funcţie ceremonială, mirii fiind obligaţi să poarte iarna cojoc şi vara pieptar.[13]

Hainele de blană, ca şi cele confecţionate din ţesătură de lână, au înnobilat în chipul cel mai armonios ansamblul vestimentar tradiţional, având o valoare estetică deosebită.

Confecţionat din anumite materiale, ornamentat într-un anume fel, tipul de costum compus din cămaşa cu ciupag şi zadia vânătă, frecvent într-o mare arie teritorială, vreme de mai multe secole, reflectă tradiţiile estetice, modalităţile de exprimare artistică, mentalitatea şi concepţia plastică a colectivităţilor umane care l-au creat într-o epocă dată. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, acest tip de costum se afla într-o perioadă de maximă înflorire, variantele sale zonale, creionate succint în aceste pagini, fiind pe deplin constituite, având notele lor specifice, proprii, de o mare originalitate.

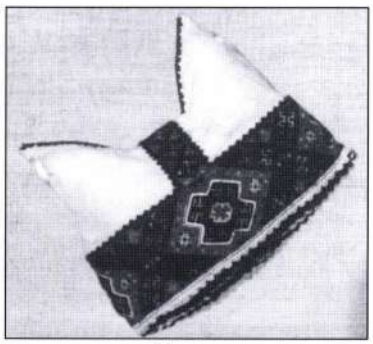
În tipologia costumului cu două catrinţe se înscriu şi ansamblurile vestimentare din Ţara Haţegului, Pădurenii Hunedoarei, Mărginimea Sibiului, Ţara Oltului, zona Târnavelor, Bucium-mănimea din Munţii Apuseni, Maramureş.

Ţara Haţegului şi Pădurenii Hunedoarei, două ţinuturi extrem de conservatoare, au păstrat vreme îndelungată modelele socio-culturale tradiţionale, costumul menţinându-se aici, la fel ca şi în alte zone ale ţării, ca ansamblu ocazional, rezervat zilelor de sărbătoare şi acelor manifestări care marchează momente semnificative din viaţa omului, cum ar fi ceremonia nunţii.

Străbătând Ţara Haţegului, această vatră de constituire a poporului român, începând cu Sarmizegetusa şi Clopotiva şi ajungând până la Peşteana, Densuş şi Strei, am cercetat piesele specifice, de veche tradiţie, ale costumului de Haţeg, care-i confirmă valoarea de document istoric.

12-13 Lucia Apolzan, *Portul şi industria casnică textilă...*, p. 164.

www.cimec.ro



Ceapsă cu coarne

Pieptănături cu suciturі şi ceapsă cu coarne (Haţeg)

Portul tradiţional al femeii haţegane impresiona îndeosebi prin pieptănătura arhaică zisă *cu suciturі*, care consta din răsucirea părului, de o parte şi de alta a cărării, în şuviţe subţiri, ele ajungând până la 20. Aşezate unele lângă altele, erau trecute pe sub urechi în aşa fel, încât să fie vizibile de sub piesa textilă ce acoperea capul. Cozile se coseau pe *conci*, un suport cu caracter de obligativitate în cadrul comunităţii rurale, confecţionat din sârmă (*drot*) sau din lemn, prevăzut la capete cu două proeminenţe ale căror dimensiuni descreşteau în funcţie de vârsta purtătoarei, fiind cu atât mai mici, cu cât femeia era mai în etate. Deasupra conciului se punea ceapsa, o bonetă mică, cu două proeminenţe laterale, ornamentată la bază cu motive geometrice cusute cu fir de lână, lânică de cumpărat, armici şi fir metalic.

Valoarea decorativă a cepsei era amplificată de elementele ornamentale care o împodobeau pe margini: ciptă, mărgele şi bănuţi.

La nedei şi în zilele de sărbătoare, femeile îşi acopereau ceapsa cu *propoada*, o învelitoare albă, de forma ştergarului, lungă de trei metri.

Cercetătorii[14] au relevat existenţa, în trecut, a unei întinse arii de cultură în care specifice au fost pieptănăturile arhaice *cu coarne* şi suporţii sau piesele anexe în formă de coarne.

Această pieptănătură s-a întâlnit şi la alte popoare europene şi asiatice, făcând parte dintr-un fond cultural comun.

Cămaşa originară haţegană, cu stanii şi mânecile încreţite în jurul gâtului, a conservat, până în zilele noastre, ingenioase sisteme de lărgire a piesei; subsuoară se introducea o fâşie de pânză ce reprezenta o jumătate de foaie (20 de centimetri), numită *lărgitură* şi care, pornind din talie şi trecând pe sub braţ, ajungea până la încheietura mâinii; în spatele lărgiturii se prindea, de foaia din spate, un petic triunghiular, cunoscut în termeni locali sub numele de *broşchiţă în trei cornuri* (colţuri), cusută cu armici negru. Alteori, lărgitura reprezenta un clin dreptunghiular amplasat subsuoară. Un element nelipsit îl constituia *pava* — un pătrat de pânză cu laturile de 10 centimetri, numit *broşchiţă*, introdus între baza mânecii şi vârful lărgiturii.

Mânecile, croite dintr-o foaie şi jumătate, se terminau la extremitatea inferioară cu un *fodor* (volan) mare, încreţit *cu pumnaş*, care putea fi cusut „peste creţuri" (în tehnica *ciupagului*) şi, în acest caz, purta numele de *brăţarie* sau *creţură*. Alteori, încreţitura volanului era susţinută de o bandă îngustă de pânză (de 2 centimetri), suprapusă peste creţuri, numită *guler pe la pumnaş*, cusută cu pui.

Poalele unite cu stanii cămăşii se croiau din două foi drepte şi din doi sau patru clini (*cli-*

[14] I. Chelcea, *Portul cu coarne*, p. 107.

www.cimec.ro

ciuri), care se încreţeau pe şolduri. Pentru zilele de sărbătoare, ele se ornamentau cu pui.

O cheiţă numită *puricel*, cusută cu arnici roşu şi negru, unea foile cămăşii.

Gulerul îngust se prindea de cămaşă cu *butuceală* (tighel), iar gura, lungă până aproape de talie, se lega cu *ceutori*. Câmpurile decorative erau dispuse pe guler (cusut „pe dos", cu arnici negru şi umplut cu puţin roşu, albastru, vânăt), pe *brăţaria* sau *creţura* de sub guler (o cusătură „peste creţuri", executată cu fir gros de arnici negru sau roşu, în motive geometrice), atât de o parte şi de alta a gurii cămăşii, sub formă de bandă îngustă (4 centimetri), ornamentul fiind numit *foi*, cât şi pe mâneci.

Existau mai multe sisteme de ornamentare a mânecilor, dintre care mai vechi şi mai utilizate au fost două: cu *tablă*, o cusătură tubulară, compactă, care acoperea suprafaţa exterioară a mânecilor de la umăr până la cot, lucrată „pe dos", cu fond negru umplut cu culori în tonuri închise: vânăt, cafeniu, verde vânăt, roşu, cu *rând peste umere* — un rând de cusătură amplasat în dreptul umărului.

Gulerul, gura cămăşii şi marginea fodorului se întăreau cu o cusătură numită *şânor*. Pe marginea volanului se reluau într-un rând de cusătură motivele ce decorau gulerul cămăşii.

Prin robusteţea materialului din care se confecţiona (pânză groasă de cânepă sau bumbac), prin ornamentaţia sobră, în care nu apăreau firul de mătase, cel metalic strălucitor, fluturii şi mărgelele, cămaşa haţegană a păstrat elemente arhaice, sisteme tehnice şi procedee de ornamentare de veche tradiţie.

Dimensiunile, modul de ornamentare şi coloritul au dat nota carcteristică pieselor care acopereau poalele cămăşii femeieşti, purtate în faţă şi în spate.

Catrinţa haţegană a fost confecţionată, iniţial, numai din lână, fiind ţesută în patru iţe. Pentru piesa purtată în anotimpul călduros se utiliza ca urzeală *urzeluţa*, iar ca bătaie, arniciul (două sortimente de bumbac). Catrinţa s-a purtat sub două forme: dreaptă, întinsă, mai ales în zona de interferenţă cu Banatul, şi sub forma unui şorţ, în cute (*pături*), frecvenţa cea mai mare având-o cea din urmă.

Catrinţa din faţă, mai îngustă şi mai scurtă decât cea din spate, se ţesea, adeseori, cu motive nevedite în patru-cinci iţe, în romburi, pătrate, numite *păcele*. Spre poale era dispusă *viarga*, o bordură orizontală de dungi colorate. Cromatica sobră se compunea din nuanţe mai deschise

Cămaşă specifică Haţegului

decât cele ale catrinţei din spate. Pe părţile laterale, decorul îl forma *cipta* (dantela), iar pe marginea inferioară, ciucurii.

Catrinţoniul (piesa din spate), nevedit „în ochiuri", se ornamenta cu vergi înguste, colorate, dispuse vertical, alese cu speteza, sau cu vergi orizontale rezultate din bătaie cu suveica ori realizate din nevedeală, ce se succedau ritmic, la un interval de 5 centimetri, în culori alternante, sobre. De jur-împrejur, se ornamenta cu ciptă.

Catrinţe de Haţeg

www.cimec.ro

Peste catrinţoniu, femeile se încingeau cu *brâul în bâte* (ţesut într-o tehnică arhaică), iar apoi cu *brăcina*, catrinţa din faţă prinzându-se liberă peste brăcină şi brâu — sistem de legare specific Haţegului.

În zona de vecinătate cu Banatul, catrinţa s-a asociat la spate, în zilele de sărbătoare, mai ales vara, şi cu opregul cu ciucuri, compus în partea superioară dintr-o bucată ţesută în patru iţe, din lână, denumită *petec* sau *brâu*, şi din ciucuri lungi, realizaţi din fire de *păr* răsucite, colorate în roşu, verde, galben sau alb. Petecul opregului se decora cu carouri mici, în colorit de roşu şi negru, rezultate din încrucişarea firelor de urzeală cu cele de bătează, dispuse omogen, pe toată suprafaţa. Spre marginea inferioară a petecului se amplasa un rând orizontal de *pui*, lat de 2-3 centimetri, predominante fiind motivele geometrice, într-o cromatică alcătuită din tonuri de negru, roşu, alb, galben, vânăt închis.

Şubă înfundată de Haţeg

Ciucurii erau prinşi de petec cu o cheiţă sau cu o împletitură specială. Iniţial, opregul cu ciucuri s-a purtat pereche, şi în faţă, şi în spate, fiind ţinuta de sărbătoare, „de fală", şi totodată ceremonială, purtată de mirese.

Iarna, femeile au purtat *colţuni* din cioarec (pănură) pestriţ (alb cu negru, alb cu sein), cu talpă, ţesuţi în patru iţe, şi opinci cu gurgui întors, din piele de vită argăsită, legate peste colţuni cu curele înfăşurate pe picior până la genunchi. Vara, purtau ciorapi de lână cu opinci.

O altă piesă tradiţională, parte componentă a costumului femeiesc de Haţeg, dar comună şi Pădurenilor Hunedoarei şi Văii Jiului, care demonstrează arhaismul costumului, o constituie şuba înfundată, o haină lungă, cu mâneci, crăpată în faţă, ca să fie îmbrăcată pe cap, purtată direct peste cămaşă, în orice ocazie: în zilele de lucru, la sărbători, la joc, la biserică. Confecţionată din cioarec alb, cu câte opt clini laterali pe fiecare parte, şuba înfundată se decora cu bârnaş, a cărui culoare varia de la sat la sat, şi cu cusături colorate executate cu lână roşie şi vânătă. În alte localităţi (Păucineşti, de exemplu), şuba se ornamenta cu *brăciruie*, ţesută în război ca brăcira, cu speteaza mică. În părţile laterale, şuba era prevăzută cu *ghizde* (tăieturi) în cusătura de unire a foilor. La joc, femeile introduceau mânecile şubei în aceste ghizde pentru a nu le stânjeni mişcările. Peste şubă se încingeau cu brâu în bâte sau cu brăciră din lână, ţesută în două sau patru iţe. Cromatica alesăturilor de la brăciră, rezultată din nevedeală, se compunea din tonuri de verde, negru, *căfion* (maro), alb.

După 1918, locul şubei înfundate l-a luat şuba crăpată (despicată în faţă), din cioarec sein sau alb, lungă până mai jos de genunchi, decorată cu şinor negru pe piepţi, mâneci şi poale.

Alături de pieptănătura *cu sucituri* şi ceapsa cu coarne, şuba înfundată a constituit o marcă definitorie a femeilor descendente din categoria socială a iobagilor.[15]

Acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc haţegan au fost pălăria din postav negru, cu *gardina* (borul) mică, împodobită la feciori cu flori naturale şi zgardă din mărgele în zile de sărbătoare; pentru vremea rece, căciula (*căiţa*) din blană albă şi neagră, ornată cu pană de păun.

[15] Maria Bâtcă, *Însemn şi simbol în vestimentaţia ţărănească*, p. 40.

Port tradiţional feminin şi bărbătesc din zona Haţegului →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Marca distinctivă a portului bărbătesc o constituie cămaşa cu barburi, comună şi ansamblului vestimentar tradiţional din Mărginimea Sibiului, Valea Jiului şi Târnave. În mijlocul stanului din faţă şi din spate al cămăşii se introducea câte un clin, gen barbure, numit în termeni locali *clin cu furcă* sau *clin în coarne*.

O croială simplă, elegantă, o avea cămaşa de sărbătoare care, în afara barburilor, se îmbogăţea în părţile laterale cu câte trei clini care porneau de sub braţ. Mânecile croite dintr-o foaie şi jumătate erau strânse în pumnaşi foarte înguşti. La cămăşile de lucru, decorul era amplasat doar pe guler şi pumnaşi, în timp ce, la piesele de ţinută, câmpurile decorative se extindeau atât pe piepţi, pe lângă clinul din faţă, la mâneci, în dreptul umărului, cât şi pe poale.

Cămaşa se asocia cu pantalonii de pânză, în anotimpul călduros, ornamentaţi pe marginea inferioară cu colţi *bătuţi* cu acul sau cu ciptă. Iarna, bărbaţii purtau cioareci din pănură albă, strâmţi pe picior, cu un croi aparte, determinat de introducerea clinilor la spate.

Dintre hainele comune portului femeiesc şi celui bărbătesc, amintim pieptarele înfundate şi despicate, împodobite cu motive florale, cusute cu lâniţă colorată pe pielea vopsită în căfion.

Bărbaţii purtau cojoace lungi, cu lâna în afară, şi laibăre până aproape de glezne, confecţionate din cioarec sein sau alb, răscroite pe lângă gât, cu *lărgitură* dreaptă la subsuori, cu mâneci încheiate cu bumbi de lemn îmbrăcaţi cu cioarec, şi legate la gât cu cheutori de aţă. De remarcat croiul simplu, arhaic al acestei haine de pănură. Pentru zilele de sărbătoare, laibărele se decorau cu şinor alb sau negru. Laibărul femeiesc, confecţionat din cioarec alb, scurt până la brâu, răscroit pe lângă gât, cu mâneci, era ornamentat cu bârnaş roşu sau roşu cu negru.

Foarte asemănător portului din Ţara Haţegului — al *ţărenilor*, cum erau denumiţi haţeganii de populaţia din zonele învecinate —, mergând uneori până la identitate, a fost portul jienilor.

După ce se măritau, femeile se pieptănau cu cărare la mijloc, împletind părul în două *plete*, la care adăugau *pleterii* — nişte suporţi realizaţi din lână vopsită în culoarea părului, împletită în trei şuviţe, care erau aşezaţi de-a dreapta şi de-a stânga cozii. De la Câmpul lui Neag şi până la Iscroni s-au purtat doi pleteri, iar la Livezeni, numai unul, în stânga. Anterioară pieptănăturii cu pleteri a fost pieptănătura *cu sucituri*, cu conci de fier în formă de coarne şi cu ceapsă, specifică Ţării Haţegului, purtată pe Valea Jiului, în unele localităţi ca Uricani, Hobiceni, Câmpul lui Neag, până în jurul anului 1880.[16]

Peste pleteri, femeile bătrâne se acopereau cu *tindeu* sau *propoadă* de culoare albă, cu ornamente la cele două extremităţi (dungi de arnici negru şi roşu).

În Valea Jiului, femeile au purtat acelaşi tip de cămaşă specific şi Ţării Haţegului. Deosebită era pânza învărgată din bătaie cu dungi negre şi roşii, din care îşi confecţionau cămăşile femeile jiene. Diferite au fost şi punctele de cusătură care le decorau. Peste poalele cămăşii se purtau catrinţe şi oprege cu ciucuri de tip bănăţean.

Şuba înfundată a jiencelor s-a confecţionat din pănură albă. Lungă până la glezne, cu patru clini laterali, cu mânecile relativ strâmte, purtate răsfrânt, şuba din Valea Jiului se ornamenta cu bârnaş realizat din fire de lână împletite în casă: alb şi roşu la tinere, vânăt şi *modur* (violet) la femeile în vârstă. Pe sub şuba înfundată se purta pieptarul înfundat. Şuba se încingea cu brâu de lână ţesut în patru iţe, vopsit, în funcţie de vârsta purtătoarei, în roşu, violet ori albastru[17], terminat la ambele capete cu ciucuri lungi.

[16] N. Dunăre, *Arta populară din Valea Jiului...*, p. 331.
[17] *Ibidem*, p. 372.

Femeie pieptănată cu pleteri şi învelită cu ştergar (Valea Jiului)

←
Ansambluri vestimentare tradiţionale de Haţeg

www.cimec.ro

Similitudini cu portul popular tradiţional din Valea Jiului şi Ţara Haţegului a avut costumul popular din Ţara Oltului, cunoscând mai multe variante care ţin de zona Avrigului, zona Făgăraşului şi zona Perşanilor.[18] În funcţie de poziţia lor geografică, aceste zone au suferit diverse influenţe care s-au reflectat şi în componenţa, structura morfologică şi arhitectura compoziţională a costumului.

Dacă Avrigul a fost influenţat într-o măsură mai mare de Mărginimea Sibiului, dar şi de zona Făgăraşului, Perşanii au avut unele similitudini cu Târnavele, fapt care ne-a făcut să ne oprim asupra costumului specific Ţării Făgăraşului, unde croiul cămăşii femeieşti a fost identic cu cel al *inei* din Ţara Haţegului.

Diferite au fost însă învelitorile de cap, *căiţa cu reţe* şi *pomeselnicul* constituind elementele componente ale ansamblului vestimentar autentic ce s-au menţinut până târziu în portul local, bătrânele purtându-le până spre anul 1940.

A existat obiceiul, respectat de toate femeile, ca ele să fie îngropate cu aceste piese. În momentul în care căiţa şi pomeselnicul au ieşit din uzul cotidian la femeile tinere, ele s-au păstrat ca piese rituale în ceremonialul nunţii, fiind purtate de naşă şi de mireasă, ceea ce demonstrează că sunt piese arhaice, de veche tradiţie în costumul din Ţara Făgăraşului.

Existau femei specializate care confecţionau căiţa cu reţe, compusă din două elemente: fruntariul şi căiţa. Materialul folosit la confecţionarea fruntariului varia de la un sat la altul: pânza de bumbac alb, cusută cu pui, caşmirul înflorat, părul (lâna), satinul, catifeaua neagră. Indiferent de materia primă utilizată, fruntariul era decorat cu rânduri de mărgele negre lungi ce alternau, uneori, cu mărgele mici, rotunde. La capete, fruntariul era prevăzut cu două baiere.

Căiţa se confecţiona din pânză albă pe care se aplica ţesătura din caşmir înflorat. În dreptul urechilor se prindeau aşa-numitele *reţe* realizate din şnur negru încreţit şi rulat de mai multe ori, lăţimea reţelor fiind în funcţie de starea materială a purtătoarei. Cu cât reţelele erau mai late, cu atât femeia era mai bogată. Sub bărbie, căiţa se prindea cu o panglică lată, cusută cu mătase: roşie, verde, albă, galbenă sau mov. Reţele erau legate una de alta cu o panglică neagră.

Peste părul pieptănat cu cărare la mijloc, împletit în două cozi aduse pe cap, se aşezau căiţa şi pomeselnicul. Exista obiceiul ca nănaşa să-i dăruiască finei căiţa, la masa nunţii.

Pomeselnicul — o ţesătură în formă de ştergar — confecţionat din pânză de bumbac ţesută în două iţe, avea unul dintre capete decorat cu aşa-numitul *ciurel* — modele rezultate din nevedeală între care se intercalau rânduri de motive geometrice alese în război şi rânduri de motive cusute cu acul, numai cu armici negru şi galben. Pe margini, de jur-împrejur, pomeselnicul era ornamentat cu *strâmbuleţ*, un şnur alb, procurat din comerţ. Pe porţiunea care venea în dreptul frunţii, pomeselnicul era cusut „pe dos" cu motive mărunte, cu armici negru şi galben. În alte sate, pomeselnicul era decorat la amândouă capetele.

Căiţa cu pomeselnic s-a purtat la biserică, la nunţi şi la sărbători. Modul de legare a capului cu pomeselnicul era diferit în funcţie de tradiţiile locale, de ocazii, dar şi de vârsta purtătoarei.

O piesă aparte, ce individualiza portul fetelor din Ţara Făgăraşului, a constituit-o pălăria, confecţionată din pâslă neagră, împodobită pe calotă cu ciucuri coloraţi făcuţi din strămătură.

Căiţă cu pomeselnic (Ţara Făgăraşului)

[18] Cornel Irimie, *Portul popular din Ţara Oltului. Zona Avrig*; *Idem*, *Portul popular din zona Perşanilor. Ţara Oltului*; *Idem*, *Portul popular din Ţara Oltului. Zona Făgăraş.*

www.cimec.ro

Tipul vechi de cămaşă femeiească cu mânecile strânse în pumnaşi, ornamentată cu *pui peste cot*, a fost înlocuit de cămaşa cu *pui peste umeri* şi fodori.

Piesele purtate peste poalele cămăşii s-au încadrat în tipologia costumului cu două catrinţe, ale căror dimensiuni, decor şi cromatică au variat în timp, succedându-se mai multe variante ornamentale, în funcţie de etapa de evoluţie a portului popular.

După anul 1900 a pătruns în portul local costumul de Sălişte, care a câştigat teren datorită eleganţei şi rafinamentului compoziţiei decorative a pieselor sale componente.

În ceea ce priveşte ansamblul vestimentar bărbătesc, cămăşii vechi, confecţionate din pânză învărgată cu dungi negre care uneori alternau cu altele roşii din arnici, croite drept, cu guler îngust şi mâneci lungi, libere la extremitatea inferioară, i-a urmat cămaşa cu guler răsfrânt şi mânecile strânse în pumnaşi, cu un sistem de decorare care reflectă influenţa modelelor venite de la oraş.

Cămaşa încinsă cu şerparul lat, ornamentat cu motive ştanţate şi cusături realizate cu şuviţe de piele colorată, se purta pe deasupra cioarecilor confecţionaţi din pănură albă.

Pieptarul înfundat, *buboul* şi *recălul* au fost hainele groase specifice portului tradiţional făgărăşean. La ger mare, bărbaţii purtau sarica, o haină lungă, cu lâna în afară.

Cunoscuta zonă a Pădurenilor se învecinează la nord cu Valea Mureşului, la vest cu Banatul, la sud cu Ţara Haţegului, iar la est cu şirul aşezărilor care leagă oraşul Hunedoara de Deva.

În această zonă, alcătuită din patruzeci de sate, aşezate pe culmi de dealuri, izolate prin centura de păduri care le desparte de zonele înconjurătoare, s-a dezvoltat una dintre cele mai originale civilizaţii ţărăneşti, care reflectă o remarcabilă unitate, vădită în toate manifestările sale, începând cu casa de locuit, cu organizarea interiorului, cu ocupaţiile şi meşteşugurile practicate şi terminând cu obiceiurile, mentalitatea şi concepţia de viaţă a locuitorilor săi.

Deosebit de impunător, având o individualitate aparte şi păstrând multe elemente originare, autentice, se înfăţişează costumul femeiesc de Pădureni, ale cărui note caracteristice sunt date de piesele textile care acopereau capul: *ceapsa*, o bonetă de formă conică, decorată cu o cusătură geometrică executată cu lână neagră, în care predominant este rombul, la marginea căreia se prindea *cipta*, o dantelă albă, realizată cu acul, de o mare virtuozitate tehnică; de vârful cepsei atârna ştergarul lung, alb, ce conferea întregii ţinute vestimentare o distincţie deosebită.

Port tradiţional: ceapsă, cămaşă cu tablă, oprege, pieptar, balţi, obiele şi opinci (Pădurenii Hunedoarei)

www.cimec.ro

Dar piesa de rezistenţă a costumului femeiesc pădurenesc a constituit-o cămaşa încreţită în jurul gâtului, ornamentată pe guler, piepţi şi mâneci cu un decor exclusiv geometric. Deosebit de originale sunt cusăturile dreptunghiulare, compacte — aşa-numita *tablă*, care acoperea întreaga suprafaţă exterioară a mânecii.

Varietatea rezolvărilor decorative era inepuizabilă, fiecare cămaşă fiind un unicat, de o mare valoare artistică. Nu se întâlnesc două piese asemănătoare, deosebirile datorându-se aranjamentului mereu reînnoit al motivelor ornamentale care constituiau arhitectura compoziţională.

Opregele (catrinţele) late, purtate perechi, ţesute din lână neagră în patru iţe, al căror unic decor îl formează neveditura, terminate la marginea inferioară cu ciucuri sau cu ciptă, pun în evidenţă şi mai mult, prin monocromia lor, cămaşa ornamentată opulent cu cusături colorate, predominând roşul la fete şi la nevestele tinere.

Piesele care încingeau mijlocul pădurencei sunt şi ele extrem de arhaice în ceea ce priveşte tehnica de realizare. Astfel, brâul *în bâte* se urzea pe o creangă de copac, cu ajutorul unor beţigaşe. Peste oprege se înfăşura brăcina lungă. De aceasta se prindeau *balţii* — o podoabă complexă compusă dintr-o cingătoare pe care se înşiruiau ca solzii, pe fâşii înguste de piele, mici ornamente geometrice turnate din cositor; lanţuri lungi cu cheiţe şi inele, confecţionate din alamă, prinse mai multe laolaltă pe o bucată de *plotog* (piele), foarte asemănătoare cu cele descoperite în tezaurele dacice. Aceste podoabe au avut, în trecut, rosturi rituale, magice, legate de cultul fertilităţii.

O piesă decorativă nelipsită din ansamblul tradiţional femeiesc a reprezentat-o *cojocul* (pieptarul despicat), împodobit pe piepţi cu cusătură de lână colorată. Piesa a cunoscut mai multe variante ornamentale determinate de porţiunea liberă, nedecorată, de pe spate, care a îmbrăcat diverse forme: de semilună (una sau grupe de patru), de fluture şi cruce. Categoria de vârstă, ocazia în care se îmbrăca şi localitatea de apartenenţă a purtătoarei aveau un rol important în modul de decorare a pieptarului.

Pălăria cu boruri înalte, împodobită cu latiţe de mărgele, panglici şi pene de cocoş, în zile de sărbătoare la feciori, şi căiţa de miel neagră, miţoasă, au fost acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc din Pădureni.

Cămaşa veche, croită drept, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară, a fost urmată de cămaşa cu mânecile strânse cu pumnaşi. Decorul amplasat pe guler, pe gura cămăşii şi pe pumnaşi, alcătuit din cusături albe, a fost înlocuit, treptat, de cel cu cusături colorate. Elementul decorativ important al cămăşii bărbăteşti l-a constituit *cheea*, care uneşte foile de pânză, lucrată deosebit de artistic, în puncte de cusătură de o mare varietate.

Încinsă cu chimir din toval împodobit cu motive ştanţate, cămaşa pădurenească s-a purtat pe deasupra cioarecilor din pănură albă, simpli, fără decor.

Dintre piesele constitutive ale ansamblului vestimentar tradiţional amintim pieptarele înfundate şi laibărele — veste din pănură albă, decorate pe margini cu bârnaş a cărui cromatică varia în funcţie de vârstă.

O haină comună costumului femeiesc şi bărbătesc a constituit-o şuba de pănură albă, ornamentată discret cu bârnaşe colorate, cele roşii fiind predominante în decorul pieselor purtate de oamenii tineri.

Portul vechi, originar, din Mărginimea Sibiului impresiona prin *vălitoarea* ce acoperea capul femeilor, asemănătoare unui coif, piesă care apare în documente din secolul al XVII-lea. Pânza lungă de trei metri, după ce era mai întâi gofrată, se răsucea şi se încreţea „din degete" în zona ce acoperea capul, printr-o tehnică străveche, de către femei specializate, restul pânzei, *coada*, ornamentată cu cusături şi franjuri, căzând liber pe spate. Vălitoarea se acoperea cu *ciurel*, o ţesătură fină de tul, de forma unui pătrat, brodată la colţuri cu fire de mătase sau lânică colorată, care permitea să se întrevadă încreţiturile măiestrit lucrate.

Vălitoarea cu ciurel era însemnul distinctiv al femeii măritate. În timpul ceremonialului nunţii, după *cinste* (strigarea darurilor), fata era învelită pe cap, pentru prima oară, cu acest tip de broboadă.

Pălăria împletită din paie de grâu sau de secară, cunoscută în terminologia locală a satelor sibiene sub numele de *comănac*, purtată vara peste năframa înflorată, cu ciucuri, de către fete, neveste şi bătrâne, a conferit costumului o notă aparte, fiind redată şi în lucrările unor mari pictori ce-au acordat o atenţie deosebită portului popular, la loc de frunte aflându-se Carol Popp de Szathmary.

Cămaşa specifică costumului vechi, păstrat astăzi numai în memoria colectivă sau în lăzile de zestre ale bătrânelor, confecţionată din pânză ţesută în casă, cu vărgi roşii, era încreţită în jurul gâtului, cu guler tip bentiţă îngustă, numit

www.cimec.ro

Port tradiţional din Mărginimea Sibiului: pălărie mocăneasca, cămaşă cu barburi, pantaloni de pânză, chimir şi pieptar

în termeni locali *beată* şi, mai rar, *obinzeală*, cu ciupag sub guler (creţelele se făceau cu trei-cinci fire de aţă) şi cu mâneci lungi şi largi, terminate cu pumnaşi sau cu pumnaşi întorşi. Compoziţia decorativă a mânecii consta din cheiţa cusută cu galben, din *altiţă* sau *umeraş* (un rând orizontal de cusătură), din două şiruri lungi şi trei şiruri scurte, pornite de la altiţă în jos, pe mâneci, cusute cu lânică sau mătase neagră, în puncte mărunte de o mare fineţe.

Peste poalele albe se purta, în spate, catrinţa vânătă sau roşie, decorată cu vărgi orizontale simple, care alternau cu vărgi alese, iar în faţă, şurţul negru, compus din două foi, ornamentat discret la poale cu cusături ori alesături.

O puternică ofensivă, extinzându-şi aria de circulaţie în afara Mărginimii Sibiului, a cunoscut portul mai nou „de Sălişte", care se încadrează în tipologia costumului cu două catrinţe purtate pereche, una în faţă şi alta în spate.

La cămasa specifică costumului de Sălişte, mânecile largi, terminate cu fodori, aveau un decor mai amplu, compus din aceeaşi altiţă sau umeraş ca şi la cămaşa veche, bătrânească, de la care porneau câte trei-cinci şiruri verticale pe mâneci, aşa-numitele *ciocănele*, încadrate de *podigheală* sau *chindiseală*, şiruri verticale de cusături, care treceau peste fodori, până la capătul mânecii, cusute cu fir metalic galben, arnici ori mătase neagră. Aceleaşi şiruri ornamentale decorau şi piepţii cămăşii. Un rând de cusătură ornamenta *lânceţul*, care prindea fodorul de mânecă. Fodorul se decora pe marginea inferioară cu un şir de cusătură şi cipcă.

La 1900 au pătruns în ansamblul vestimentar tradiţional catrinţele perechi, aşa-numitele *şurţe*, purtate peste fusta încreţită, din jolj alb. Confecţionate iniţial din păr ţesut în casă, în patru iţe, iar apoi din postav fin cumpărat, şurţele negre se decorau cu vărgi alese, amplasate orizontal pe tot câmpul, iar în jumătatea inferioară cu o vargă aleasă sau cu două-trei şiruri de cusături executate cu lână, mătase, fir galben şi argintiu. Alte şurţe se ornamentau doar în treimea inferioară. Şurţul din faţă, spre deosebire de cel din spate, era mai lat, se împodobea cu cipcă pe părţile laterale şi cu ciucuri pe marginea de jos. Şurţul din spate era doar festonat pe margini şi decorat cu cipcă, neavând ciucuri. Piesele erau susţinute în talie cu bete tricolore.

Femeie cu vălitoare din Mărginimea Sibiului

www.cimec.ro

Vălitoare cu ciurel (Mărginimea Sibiului)

De mare distincţie şi rafinament, prin contrastele dintre albul cămăşii şi negrul broderiilor sale, dintre albul poalelor simple şi catrinţele negre, ornamentate în treimea inferioară cu cusături relizate cu fir auriu şi mătase, costumul de Sălişte, datorită prestigiului dobândit, a reuşit să înlocuiască, în multe zone ale ţării, portul local originar.

De o mare eleganţă prin croiala amplă (se introduceau câte 6-10 clini în părţile laterale) şi fineţea broderiilor, era cămaşa bărbătească de sărbătoare, cu *barburi*, care făcea parte din ţinuta ceremonială, fiind purtată de mire şi naş.

Mărcile distinctive comune portului femeiesc şi bărbătesc din Mărginimea Sibiului le-au constituit atât pieptarele înfundate şi despicate, de sărbătoare, brodate cu fire de arnici şi mătase, cu anul confecţionării, iniţialele sau numele proprietarului trecute pe buzunare, cât şi cojoacele scurte până la brâu, brodate cu lâniţă, arnici colorat ori mătase şi cu fir metalic, în puncte de cusătură de o mare valoare artistică.

Garnisite cu blană de vidră, cojoacele făceau parte din ţinuta obligatorie a mirelui, ca şi sarica, de altfel, din lână de culoare albă, lăţoasă (dată la vâltoare), cu un croi drept şi mâneci lungi.

Costume arhaice din Valea Sebeşului →
(desen de A. Duvivier)

Port tradiţional de Sibiu ↓↘

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Mireasă din Oaş şi pieptănătura ei specifică

Un al treilea tip de veşmânt, întâlnit în zonele de nord-vest ale ţării, Oaş, Bihor şi Arad, se încadrează, la femei, în tipologia portului popular cu zadie ori şorţ în faţă, purtate peste poalele albe, cu rol de fustă, care rămân descoperite la spate, iar la bărbaţi, în tipul de costum compus din cămaşă scurtă şi pantaloni largi (*gaci*).

Sub influenţa populaţiei de origine germană şi maghiară, cu care etnia română a convieţuit prin secole, ansamblul vestimentar originar şi-a pierdut unele elemente caracteristice, desprinzându-se, prin sistemele de croială ale cămăşii şi modul de compunere a costumului, de tipologia generală specifică portului popular românesc.

Nota estetică dominantă a portului femeiesc de Oaş este dată de împletitura artistică fină, extrem de migăloasă şi complicată (dura de la şase până la opt ore), pe care n-o puteau realiza decât anumite femei bătrâne din sat, cunoscută sub numele de *coadă*, caracteristică miresei şi fetelor în anumite ocazii. Părul, pieptănat cu cărare la mijloc, se împărţea în şuviţe subţiri, răsucite, din care se forma o plasă fină, cu ochiuri foarte mici. De la tâmple, ea cobora spre ceafă şi se termina la spate cu o coadă, de vârful căreia erau legaţi ciucuri de lână colorată.

Cămaşa veche, *cu umere*, a fost înlocuită de cămaşa *cu cheptar*, care avea o platcă mare, de formă dreptunghiulară, amplasată sub guler, bogat ornamentată cu cusături, şi mâneci terminate cu fodori la extremitatea inferioară.

Cu aceleaşi cusături şi aceeaşi gamă de culori ca şi cheptarul se decora brâul care fixa poalele în talie, cunoscut în termeni locali sub numele de *pogmată* sau *guler*.

Şorţul din pânză albă, ornamentat prin nevedire sau ales în treimea inferioară, acoperea în faţă poalele cămăşii femeieşti.

Atât sumanele scurte, albe sau sure, cât şi gubele miţoase constituiau hainele reprezentative, emblematice pentru Ţara Oaşului, comune ansamblului vestimentar femeiesc şi bărbătesc.

În privinţa costumului de Bihor, zona cea mai conservatoare a fost Beiuşul, unde portul tradiţional s-a păstrat până aproape de zilele noastre — în localităţi precum Criştior, Sălişte, Pietroasa, Gurani, Budurească, Roşia etc.

Pieptănătura arhaică *cu cormi* — două cozi împletite, înfăşurate fiecare pe câte un conci — s-a încadrat în aria mai largă a pieptănăturii *cu coarne*.

Costume tradiţionale de Bihor →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Maramureşence stând de vorbă la poartă ↑

Ansamblu vestimentar cu şorţ (Şona — Braşov) →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Vechiul ştergar (*felega*), împodobit la capete cu alesături geometrice, căruia i-a luat locul năframa industrială, *chişchineul* mare, de lână, s-a păstrat pe cap, purtându-se împăturit peste năframă. Femeile îşi scoteau felega când intrau în biserică şi o puneau pe cap la ieşire.[19]

Cămaşa femeiească, *spăcelul* sau *spătoiul*, cu poalele prinse de stani, cu stanii şi mânecile încreţite în jurul gâtului, s-a caracterizat prin cusături executate în două tehnici străvechi: pe *muchiile cutelor* (tehnică denumită local *scăfătură*) şi *urzit pe fir* (cunoscută sub numele de *trăsură* sau *trăsureşte*).[20] Locul acestei cămăşi a fost luat de spătoiul cu poalele separate şi cu mânecile racordate la umăr.

La costumul vechi, peste poalele cămăşii s-a purtat în faţă zadia, cunoscută sub numele de *zapreg*, ţesută din lână, decorată cu alesături în război, motivele decorative predominante fiind *cârligul*, *prescura* şi *coarnele berbecului*, elemente ornamentale care fac parte din vocabularul plastic comun întregului areal românesc. Această zadie de lână a fost înlocuită cu zadia confecţionată din cânepă, apoi din bumbac şi, mai târziu, din jolj industrial, cu o compoziţie decorativă alcătuită din motive geometrice alese, amplasată în treimea inferioară a piesei.

Nelipsit din portul tradiţional bihorean, în zile de sărbătoare, a fost ştergarul, purtat pe braţ sau la şold, decorat cu bogate alesături în război.

Acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc bihorean au fost pălăria de păr, clopul împletit din paie de grâu sau ovăz, împodobit la feciori cu zgardă de mărgele, ţinte şi pene de fazan, păun ori gaiţă, precum şi cuşma din blană, purtată de tineri cu vârful înfundat, iar la bătrâni, ţuguiată, cu vârful răsfrânt într-o parte.

Cămaşa bărbătească a cunoscut în evoluţia sa mai multe variante morfologice şi decorative: „cămaşa românească", scurtă (pe şolduri), cu croi drept, fără guler, numai cu o tivitură, încheiată la gât cu cheotori de cânepă sau copci din sârmă galbenă, cu mâneci slobode, libere la extremitatea inferioară, cu cheiţe ornamentale executate cu bumbac roşu la tineri, fumuriu la bărbaţi şi negru la bătrâni; „cămaşa bătrânească", cu croi drept, guler îngust şi cu mânecile strânse în *pumnari* cusuţi *trăsureşte* cu roşu, fumuriu ori negru; tipul recent, cu guler înalt, cu mânecile încreţite la umeri, cu *speteze* cusute, pumnari laţi decoraţi, ornamentată pe piept cu *chingă* (peste pliurile de la gura cămăşii se aplica o bentiţă decorată, numită *punte* sau *chingă*).

Mărcile reprezentative ale costumului bihorean le-au constituit hainele din blană şi cele din pănură, comune portului tradiţional femeiesc şi bărbătesc. Datorită existenţei unor sate specializate în cojocărit şi sumănărit, aceste haine groase au întregit costumul din zona Bihorului, conferindu-i expresivitate plastică şi eleganţă.

Mai multe tipuri de pieptare au circulat în zonă: *poieneresc*, confecţionat la Poienii de Jos, *binşenesc*, lucrat de meşterii din Beiuş, *cohănesc*, lucrat de meşterii din Vaşcău, şi *unguresc*, lucrat la Finiş şi Tărcaia[21], ornamentate cu aplicaţii şi cusături de piele, precum şi cu broderie plină realizată cu bârcă.

Un nivel superior de realizare tehnică şi artistică l-au atins pieptarele binşeneşti, ale căror note particulare au fost *ciupii* (pompoane de lână) şi garnitura din blană neagră de miel care borda piesele de jur-împrejur, precum şi cele cohăneşti, decorate cu broderii fitomorfe policrome.

Vestite în zonă şi apreciate de toţi locuitorii săi au fost sumanele lucrate de meşterii specializaţi de la Sârbeşti — din pănură albă, cu un decor compus din broderii şi aplicaţii de postav colorat, fiecare piesă purtând amprenta talentului meşterului care a creat-o.

Atât după cromatica, tehnicile şi opulenţa ornamentaţiei pe anumite părţi ale sumanului, cât şi după materiile prime utilizate pentru decor (postav, găitane şi lânică pentru broderie) putea fi recunoscută apartenenţa localnicilor când mergeau la târguri.

Costumul de Arad prezintă aceeaşi tipologie ca şi cel din Oaş şi Bihor, caracterizându-se la femei prin poalele fixate în talie de *pomnată*, acoperite doar în faţă de un şorţ încreţit, iar la bărbaţi prin cămaşa scurtă, purtată liber, deasupra pantalonilor.

Şi aici suportul pieptănăturii femeieşti l-a constituit conciul din *drot* (sârmă), de formă triunghiulară, acoperit cu ceapsa roşie şi apoi cu *cotul* (ştergar alb), înlocuit ulterior cu năframa înflorată, procurată din comerţ.

Cămaşa femeiească, desprinsă din cea originară, de tip dacic, mai păstrează creţurile în jurul gâtului, având croiala dreaptă, cu mânecile încreţite, prinse la nivelul umărului. Nota specifică este dată, însă, de pânza învărgată, cu dungi albe în ţesătură, aşa-numitele *vrâste de cinari*,

---

[19] Tereza Mózes, *Portul popular din nord-vestul României...*, p. 125.

[20] *Ibidem*, p. 17.

[21] Ioan Godea, *Zona etnografică Beiuş*, p. 79-80.

www.cimec.ro

utilizată doar pentru mâneci, al căror decor se compunea din tablă, numită aici *şir pe mânecă*, dispus de la umăr până la pumnar. Celelalte câmpuri ornamentale erau amplasate pe guler, uneori şi pe pumnari, fiind cusute cu arnici roşu şi negru. Un rol deosebit de important l-a avut *cheea*, care a căpătat, cu timpul, pe lângă funcţia utilitară, şi valori estetice remarcabile.

Şorţul, purtat doar în faţă, peste poale, alcătuit din doi-trei laţi de pânză, a cărui terminologie locală era cea de *cârpă*, ţesut din bumbac, avea decorul compus din motive geometrice policrome alese în război, amplasate în treimea inferioară a piesei. Cipca, realizată într-o cromatică alternantă, împodobea marginile şorţului, amplificându-i valenţele plastice.

Specifică costumului bărbătesc a fost cămaşa scurtă, bogat ornamentată pe guler, umeri şi pumnari, purtată liber, pe deasupra cioarecilor confecţionaţi din pănură albă, decoraţi cu aplicaţii de şireturi şi postav colorat, iar vara pe deasupra pantalonilor largi din pânză.

Costum tradiţional de Arad

Găteala capului (Arad)

Mărcile emblematice ale costumului de Arad, care l-au individualizat, conferindu-i o personalitate puternică, le-au constituit şi aici, ca şi în Bihor, pieptarele şi cojoacele bogat împodobite cu cusături realizate din lână, mătase şi aplicaţii de meşină.

Alături de hainele de blană, şubele din pănură albă au cunoscut o mare diversitate ornamentală, datorată decorului, compus din şireturi şi aplicaţii de postav colorat, care diferea de la un sat la altul.

În contextul costumului popular transilvănean, o notă distinctivă o aduce portul femeiesc din zona Branului, care se înscrie în tipologia costumului cu fotă.

Schimburile culturale intense pe care această enclavă etnografică le-a avut, în timp, cu Ţara Românească, Ţara Bârsei şi Braşovul şi-au pus amprenta asupra costumului de Bran, individualizându-l în contextul portului transilvănean.

Deosebit de originală este cămaşa cu mâneca răsucită, componentă a ansamblului vestimentar tradiţional, de sărbătoare, din secolul al XIX-lea, întâlnită şi în alte zone, cum ar fi Muscelul, Covasna, Făgăraşul şi Ţara Vrancei.

www.cimec.ro

Port tradiţional şi bondiţă din zona Tulgheş

Este foarte posibil ca, în trecut, răspândirea acestui tip de cămaşă să fi fost mai mare — ca şi în cazul cămăşii cu ciupag —, cunoscând faptul că, în vechime, costumul popular a fost unitar pe largi arii ale spaţiului românesc.

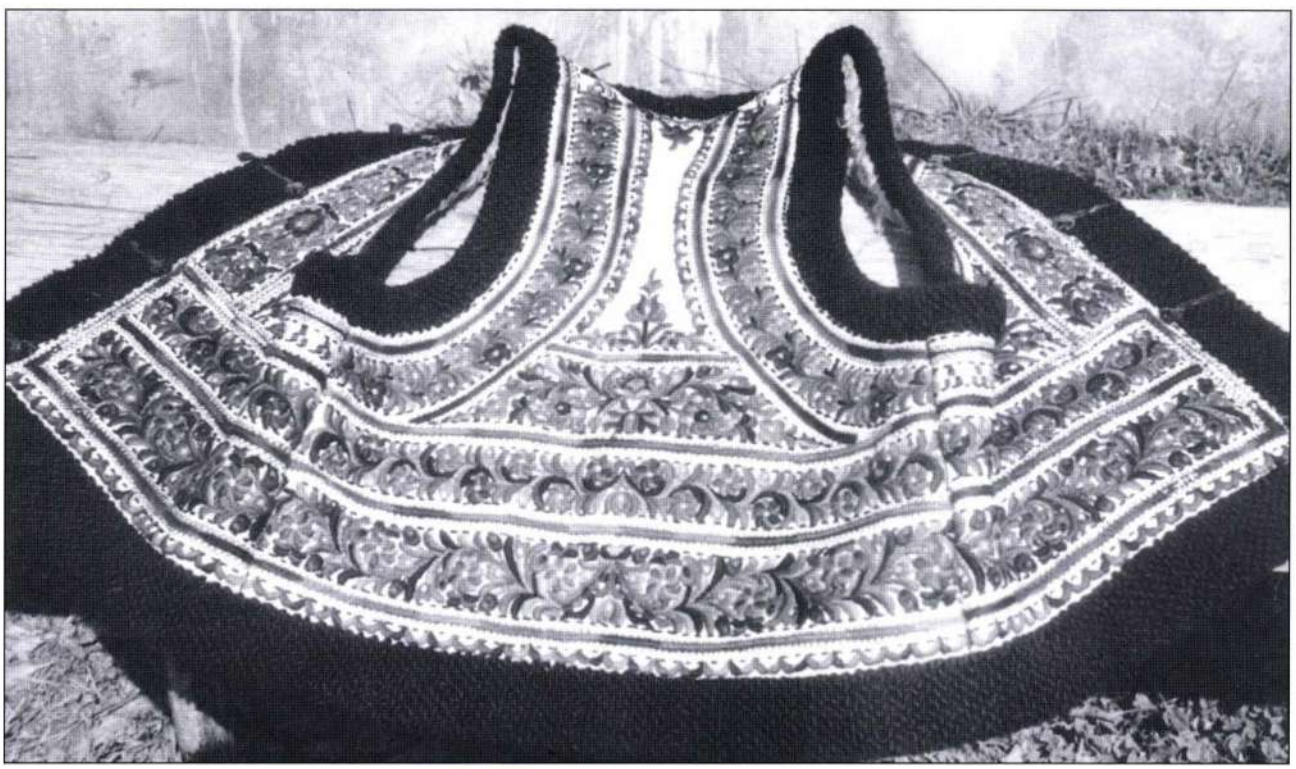
Pe de altă parte, ritmul diferit de dezvoltare economică, tehnică şi culturală a zonelor etnografice în care acest tip de cămaşă s-a purtat s-a răsfrânt şi asupra evoluţiei sale, în unele ţinuturi cămaşa cu mâneca răsucită ieşind din uz mai repede decât în altele.

Dacă până acum unii specialişti ai domeniului au considerat că acest tip de cămaşă are o origine străveche, alţii au opinat că sistemul de croială specific cămăşii cu mâneca răsucită ar fi apărut în ţările române mai întâi în costumul aulic, ca o influenţă occidentală, de unde ar fi trecut apoi în vestimentaţia ţărănească.

Cercetări recente[22], care aduc argumente temeinice, consideră această cămaşă o creaţie originală autohtonă, o variantă a iei de tip dacic, intrată în componenţa costumului de curte din perioada medievală.

La acest tip de cămaşă, mâneca se croia sub forma unui triunghi cu vârful ascuţit în jos. Prin sistemul de îmbinare a laturii drepte, mărginite de un decor cusut, cu cea oblică a triunghiului se obţinea forma de spirală a mânecii care, fiind de dimensiuni mari, se purta încreţită pe braţ.

22 Ion Cherciu, *Arta populară din Ţara Vrancei*, p. 152-153.



www.cimec.ro

Fota veche, originară, a costumului de Bran a cunoscut două forme: cea încreţită, decorată pe trup cu vărgi colorate, pe fond roşu, şi fota cu *pulpene* (capetele ce se suprapun), încreţită doar în spate, pe fond negru sau vânăt, cu pulpene de culoare roşie sau portocalie, învărgată sau aleasă cu lână policromă asociată cu fir metalic. Ambele forme erau decorate în dreptul taliei şi pe poale cu un grup de vărgi transversale.

Spiritul inventiv al femeii brănene se vădea şi în modul de ornamentare a pulpenelor: una era învărgată, cealaltă aleasă; ele se suprapuneau alternativ, în funcţie de ocazia în care se purtau.

Ca urmare a legăturilor strânse cu Muscelul, în costumul femeiesc de Bran au pătruns elemente de port muscelean: marama de borangic, unele motive ornamentale şi fota strâmtă.

Trăsăturile specifice ale costumului bărbătesc brănean sunt date de cămaşa dreaptă, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară, amplă prin bogăţia clinilor laterali, decorată pe marginile pânzei cu vărgi galbene sau portocalii, ca şi cea femeiască (influenţă musceleană) şi cu motive ornamentale amplasate în jurul gâtului, la gura cămăşii, pe marginea mânecilor şi pe poale, purtată peste cioareci sau iţari de lână, strânsă în talie cu brâul roşu sau cu un şerpar de lână.

Tineri în costume de Ineu (Arad)

Port tradiţional din satul Macîrla (Arad)

www.cimec.ro

Hainele groase de dimie şi cele din piele, de mare diversitate, dintre care unele sunt proprii doar portului ciobănesc (cum ar fi sarica, o haină lungă până la glezne, din blană de oaie sau din dimie cu miţe), completează imaginea costumului bărbătesc de Bran, şi impunător, şi elegant.

În tipologia costumului cu fotă strâmtă se înscrie şi o altă zonă transilvăneană: Valea superioară a Mureşului. Se ridică întrebarea firească: cum a ajuns această piesă să fie purtată de populaţia românească din partea de nord a judeţului Harghita, cu iradieri pe linia satelor Izvorul Mureşului, Voşlobeni, Subcetate, Sărmaş, Gălăuţaş, Topliţa sau în direcţia Mihăileni-Livezi, Frumoasa-Făgeţel, cuprinzând şi satele Lunca de Sus şi Lunca de Jos, având locuitori ceangăi, ori înspre Valea Bistricioarei cu satele Bilbor, Corbu, Tulgheş?

Urmărind firul de geneză şi evoluţia în timp şi spaţiu a costumului popular din această enclavă etnografică, trebuie să avem în vedere şi contactele interzonale ale populaţiei româneşti, care au dus la preluarea anumitor elemente de port, adaptate apoi tipului de costum originar propriu.

Legăturile permanente pe care locuitorii satelor harghitene le-au avut, de-a lungul istoriei, cu moldovenii din zonele limitrofe — Suceava, Neamţ, Bacău — au dus la preluarea costumului moldovenesc, trecându-se, astfel, în aria amintită mai sus, de la tipul de costum originar, local-transilvănean — compus la femei din cămaşa cu stanii şi mânecile unite şi încreţite în jurul gâtului, cu guler bentiţă, cu gura în faţă (la bătrâne) sau lateral, într-o parte (la tinere), cu mânecile decorate cu *şir peste cot*, terminate la extremitatea inferioară cu volan, şi din două catrinţe purtate pereche, una în faţă şi alta în spate, iar la bărbaţi din cămaşa dreaptă, cu guler bentiţă, gura în faţă, mânecile largi terminate cu *pumnişori*, cu clini în părţi, încinsă cu şerpar sau chimir, asociată iarna cu cioareci strânşi pe picior, confecţionaţi din pănură albă, iar vara, cu pantaloni din pânză de cânepă, in şi bumbac, purtaţi în zile de lucru — la cel moldovenesc.

Ne aflăm, aşadar, în faţa unui fenomen de schimb al bunurilor culturale între două grupe de populaţie aparţinând aceleiaşi etnii, pentru care munţii nu au constituit niciodată o stavilă în dorinţa şi nevoia lor de comunicare.

Fenomenul de interpenetrare nu apare, însă, în mod egal pe toată întinderea judeţului Harghita, acesta cuprinzând mai multe subzone cu particularităţi specifice locale. Găsim prezent elementul moldovenesc mai puternic în partea de nord a judeţului, pe culmile Carpaţilor, în satele Bilbor, Corbu, Tulgheş, unde costumul moldovenesc a fost preluat integral, şi mai slab reprezentat pe măsură ce coborâm spre interiorul judeţului, unde portul local îmbină piese tradiţionale, cum ar fi cămaşa transilvăneană cu fota moldovenească, strâns înfăşurată în jurul trupului.

Deci astăzi, în judeţul Harghita, predomină două tipuri principale de costum femeiesc: cel moldovenesc, preluat de peste munţi, compus din cămaşa încreţită la gât, cu un sistem distinct de ornamentare, compartimentat în trei registre: *altiţa* pe umăr, *încreţeala* sub altiţă şi *rândurile* pe mânecă, purtată cu fotă, precum şi costumul de amestec, ce cuprinde cămaşa locală, transilvăneană, asociată cu fota moldovenească.

Trebuie să menţionăm faptul că preluarea tipului de cămaşă moldovenească nu s-a făcut întocmai. Sunt două elemente: unul de croială şi altul de ornamentică; ele s-au transmis de la cămaşa originară, transilvăneană, la cea de tip moldovenesc şi anume: volanul şi *lânceţul* încreţit sub guler şi pe brăţara care desparte mâneca de volan.

Demn de specificat este faptul că, odată cu preluarea elementelor de port moldovenesc, s-a transmis şi terminologia acestora, astfel că fota este cunoscută şi în Harghita sub denumirea de *catrinţă* sau *prigitoare*, întocmai ca şi în zonele limitrofe: Suceava, Neamţ, Bacău.

În privinţa ansamblului vestimentar bărbătesc, principalele elemente preluate de la costumul moldovenesc le constituie iţarii, confecţionaţi din urzeală cânepă şi bătaie lână, nedaţi la piuă, încreţiţi pe picior, precum şi modul de dispunere a elementelor ornamentale în arhitectura compoziţională a pieptarelor, asemănător celui de pe Valea Bistriţei, judeţul Neamţ.

Ne aflăm, aşadar, în faţa unui fenomen de iradiere a unui costum cu o personalitate puternică, distinctă, cel moldovenesc, care a fost preluat de populaţia românească din vecinătatea enclavelor etnografice ale judeţelor Suceava, Neamţ, Bacău şi adaptat cerinţelor proprii de viaţă şi gustului estetic al purtătorilor de aici.

Am prezentat câteva dintre aspectele zonale mai semnificative ale portului popular transilvănean pentru a scoate în evidenţă bogăţia rezolvărilor morfologice şi decorative, marea sa diversitate tipologică.

Ansamblu vestimentar din Ţara Bârsei →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Banat

În tabloul general al portului românesc, costumul femeiesc de Banat se individualizează prin prezenţa unor piese de port specifice, mărcile sale distinctive fiind opregul cu ciucuri şi acoperitorile de cap, în formă de bonetă, de străveche tradiţie.

Folosirea abundentă a firului strălucitor de aur şi argint în decorarea cămăşilor, a opregelor şi a conciurilor îi conferă costumului femeiesc bănăţean note de eleganţă şi fast nemaiîntâlnite în nici o altă parte a ţării.

În zona de şes a Banatului (Timişoara-Lugoj-Buziaş), conciul confecţionat din urzeală de cânepă şi bătează din fir metalic, auriu şi argintiu, sau din mătase, cu fondul galben sau roşu (*cărmăjin*), s-a ţesut în războaie speciale de mici dimensiuni. Motivele ornamentale geometrice (romburi, triunghiuri, zig-zaguri), extrem de fine, care împodobeau conciul, se alegeau cu fir subţire de găitan şi fir metalic. Utilizându-se ţesutul „pe dos" (cu oglinda aşezată sub război), se putea urmări cum iese modelul pe faţă.

În afara conciului ţesut, s-a purtat şi conciul de bani (zona Lugoj-Buziaş), decorat pe toată suprafaţa piesei cu şiruri compuse din monede de argint, dispuse în formă de solzi. În partea vestică a judeţului Timiş, această podoabă se numea *tulbent de bani*, decorul fiind completat cu frunze de viţă metalice, amplasate între şirurile alcătuite din bani de argint. La spate, tulbentul se ornamenta cu două panglici imprimate cu flori, cusute în formă de floare. Se lega peste frunte cu o *partă* (panglică); prin monedele cusute pe ea, aceasta avea un efect decorativ deosebit. Alte două panglici identice, numite *plecenici*, erau prinse de marginile inferioare ale tulbentului, atârnând liber pe spate. Confecţionarea conciului cu bani constituia apanajul unor meşteri specializaţi.

Cămaşa, numită în termeni locali *spăcel* sau *ciupag*, se confecţiona dintr-o pânză creaţă sau învărgată, cu dungi în ţesătură, obţinute prin utilizarea în urzeală a firelor de bumbac de două grosimi, cunoscută sub denumirea de *pânză de cinari*. Această pânză, care se întâlneşte şi la costumul populaţiei româneşti din Voivodina, amplifică valenţele estetice ale cămăşii, putând fi considerată o altă marcă reprezentativă pentru Banat. Cămaşa se încadrează în tipul carpatic, având mânecile terminate cu fodori. Elementele decorative cusute în alb, negru şi fir auriu erau dispuse pe guler, piepţi şi mâneci, acestea din urmă fiind bogat ornamentate fie cu o cusătură tubulară compactă, numită în termeni locali *urzariu*, fie cu *pene* (motive izolate). Sub guler şi la brăţara fodorului întâlnim străvechiul procedeu decorativ „urzit pe creţuri". La spăcelele tradiţionale, pentru executarea motivelor ornamentale se utiliza în exclusivitate firul de aur, cu care se cosea în punct specific broderiei orientale, stanul din faţă fiind neornamentat.

A doua marcă diferenţiatoare a costumului femeiesc bănăţean a constituit-o *opregul cu franjuri*, purtat iniţial pereche, ţesut în aceeaşi tehnică şi cu aceleaşi motive geometrice ca şi conciul, cu care se acorda perfect din punct de vedere decorativ şi cromatic.

Petecul (*obada*) — partea superioară, ţesută din păr de lână — era fie învărgat, fie cusut, fie ales, fie învărgat şi ales cu lână colorată şi fir metalic, având fondul albastru închis (vânăt) sau roşu, în funcţie de vârsta purtătoarei. Pe părţile laterale şi pe marginea inferioară a petecului se prindea o bandă decorativă, constând din şnururi de fir metalic sau panglici imprimate. La opregele vechi, petecul era mult mai mare, ocupând peste jumătate din lungimea piesei.

← *Costume tradiţionale din Banatul de Câmpie*

Cămaşă tipic bănăţeană

www.cimec.ro

Catrinţe din zona de câmpie a Banatului

Franjurile (*ciocoţi* sau *chiţele*) din lână sau mătase, în tonuri vii, se armonizau întotdeauna cu cromatica părţii ţesute, realizându-se un ansamblu de mare efect artistic. Raportul dintre petec şi lungimea ciucurilor, compoziţia ornamentală a părţii ţesute şi cea cromatică a franjurilor constituiau semne de recunoaştere ale zonei de proveniență.

În costumul tradiţional bănăţean, opregul din spate l-au purtat numai femeile măritate, pe când fetele aveau opreg numai în faţă, obicei păstrat până astăzi la românii din Voivodina. În zona de şes a Banatului, o reminiscenţă a acestui obicei a constituit-o opregul de bani, purtat la spate, în ziua nunţii, de către mireasă.[23]

În subzonele în care a circulat conciul de bani, s-au confecţionat oprege al căror petec era ornamentat identic cu boneta, existând o concordanţă perfectă între acoperitoarea de cap şi piesele care îmbrăcau corpul de la talie în jos, efectul plastic fiind deosebit de pregnant la acest tip de costum.

În trecut, opregul a avut şi o semnificaţie ceremonială, punându-se în sicriu în vederea îndepărtării duhurilor malefice.[24]

Treptat, opregul din faţă a fost înlocuit cu o catrinţă (*cotrânţă* sau *cătrinţă*), ţesută din lână roşie, vişinie sau neagră, al cărei sistem de ornamentare a cunoscut două etape — vărgătura verticală, urmată apoi de alesătura geometrică policromă.

De o mare preţuire s-au bucurat catrinţele alese în întregime cu fir de aur şi argint.

În anotimpul rece, ansamblul vestimentar femeiesc de sărbătoare era completat atât cu pieptarele despicate în faţă, brodate cu bircă sau mătase colorată şi împodobite cu aplicaţii din *hiră* (fâşii de piele dubite special pe care se coseau motivele ornamentale) pe linia croiului, bumbi din piele şi oglinzi, cât şi cu cojoacele lungi, ample, cu clini laterali, cu un decor foarte bogat şi cu garnituri din blană de astrahan, sau cu şubele din dimie, al căror fond alb ori vânăt se ornamenta cu *şinioare* aplicate.

De o mare eleganţă era *mincia*, lucrată din blană de oaie, cu faţa îmbrăcată în catifea neagră, decorată cu aplicaţii de *şinioare* din fir metalic auriu şi argintiu, dispuse sub formă de motive florale stilizate. Garnisită la gât, pe marginile deschizăturii din faţă, la poale şi la mâneci cu blană de vidră sau de vulpe, mincia reprezenta o haină extrem de costisitoare pe care şi-o puteau permite doar femeile înstărite din zonele de câmpie ale Banatului românesc şi sârbesc.

Costumul bărbătesc din Timiş are ca note particulare proprii cămaşa dreaptă, lungă, purtată vara peste pantalonul din pânză, relativ larg, decorat cu cusături albe la marginea inferioară, şi introdusă iarna în cioarecii confecţionaţi din aba (*habă*) albă, împodobiţi cu şinioare colorate împletite din lână.

Decorul cămăşii drepte, cu mânecile încreţite, prinse în dreptul umărului, terminate cu *pumnari*, era format din cheiţe executate cu acul, în diverse puncte de cusătură, cu rosturi funcţionale şi cu valenţe estetice totodată, amplasate pe porţiunile expuse vederii, dar şi din *şabace* (un decor de fire trase, gen ajur, cusut cu fir alb), realizate cu o mare virtuozitate tehnică.

Cingătorile, brâul sau chimirul, strângeau în falduri cămaşa amplă, de o mare eleganţă.

Chintuşul (vesta din aba), ornamentat pe întreaga suprafaţă cu aplicaţii de şinioare negre, albastre, violete sau brune, precum şi cu motive fitomorfe cusute cu mătase colorată, îmbrăcat peste cămaşa cu decor alb , constituia o pată de culoare care conferea întregului ansamblu vestimentar o mare expresivitate plastică.

23-24 Aristida Turcuş, *Portul popular românesc...*, p. 34.

www.cimec.ro

Cojocul şi şuba din dimie albă, bogat ornamentată cu şinioare negre, precum şi *duruţul*, confecţionat din dimie verde, asemănător în ceea ce priveşte croiul cu hainele din dimie specifice Câmpiei Dunării, întregeau costumul bărbătesc bănăţean.

În zona de munte a Banatului s-a păstrat la femei o pieptănătură arhaică, cea *cu cormi* (*dârlogi*, *cofârţe*), reamintind pieptănătura *cu coarne* care — aşa cum am subliniat în paginile precedente — a fost specifică unor arii mai largi, făcând parte dintr-un străvechi fond cultural, comun mai multor popoare europene şi asiatice. Două cozi, îngroşate şi întărite cu cormi (plete din lână, îmbrăcate în pânză neagră) erau aduse în faţa urechii, formând un semicerc, apoi îndreptate spre ceafă, unde se încrucişau; în final erau ridicate pe creştet şi cusute una de alta.

Peste pieptănătură se aşeza *ceapsa*, semnul distinctiv al femeii măritate.

După formă şi croială, s-au conturat câteva variante cu specific local-zonal.[25] Astfel, ceapsa triunghiulară, caracteristică bazinului Bozovici-Almăj, pare a fi cea mai veche în ceea ce priveşte croiala, având o mare frecvenţă şi cunoscând mai multe subvariante, în funcţie de modul de asamblare a celor două componente ale piesei: fundul cepsei şi obada. Ceapsa triunghiulară se ornamenta prin tehnica cusăturii sau alesăturii cu bumbac şi lânică. Uneori, cele două tehnici de realizare a decorului coexistau pe aceeaşi piesă, sporindu-i valoarea estetică.

Culoarea de fond a cepsei, întotdeauna albă, contrasta cu tonurile de negru, vânăt închis sau brun închis ale decorului geometric, cusut „pe fir" cu lânică colorată, alternarea între spaţiile rezervate fondului şi cele ornamentate creând un echilibru de o mare armonie. Cipca, şiretul ori colţişorii care împodobeau marginile cepsei la femeile tinere erau în culori deschise, înviorând câmpul ornamental.

Ceapsa se lega peste frunte fie cu o panglică neagră, fie cu o cureluşă din piele care, în zilele de sărbătoare, căpăta atribute estetice prin ornamentarea ei cu monede din aur sau argint.

O altă formă de ceapsă, răspândită în valea Bistrei şi în satele româneşti din Timoc, este cea dreptunghiulară, decorată cu motive geometrice bazate pe romb, cusute compact cu *bircă* (lânică) pe suprafaţa piesei.

Peste ceapsă se aşeza *cârpa lungă* (ştergarul), ornamentată la capete cu cusături geometrice realizate „pe fir" cu bircă; aceasta a fost înlocuită, la începutul veacului al XIX-lea, cu *cârpa de cap*, de formă pătrată, procurată din comerţ, confecţionată din diverse materiale: *păruţ* (păr de lână), mătase, caşmir, catifea (*pliş*, *somot*).

Funcţia cepsei a fost preluată, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, de *cârpa mică*, de formă triunghiulară, confecţionată iniţial din pânză albă, ţesută în casă, apoi cumpărată din prăvălii, legată la spate. Peste ea, femeia se învelea cu cârpa mare, de formă pătrată.

Aceleaşi elemente de port — cămaşa încreţită la gât, opregul cu franjuri şi catrinţa — compun ansamblul vestimentar al femeii din zona de munte a Banatului.

Cămaşa încreţită la gât, cu poalele prinse de ciupag, confecţionată din pânză de bumbac pentru ţinuta de sărbătoare, a constituit cel mai vechi tip de cămaşă întâlnit în zonă. Ea avea

Ansamblu vestimentar cu chintuş (Banat)

[25] Aristida Turcuş, *Pieptănătura şi găteala capului la femeile din Banat*, p. 135-136.

www.cimec.ro

Pieptare din Banatul de câmpie

guler-bentiţă, gura în faţă, iar mânecile puteau fi largi, libere la extremitatea inferioară, strânse în bentiţă (cu *obidea*) sau terminate cu fodori. Sub gulerul propriu-zis, erau prinse, uneori, câte două-trei rânduri de ciptă apretată. Sub guler, cămaşa se încreţea cu aţă, „pe muchia cutelor", pe o porţiune de trei degete (i se spunea *cămaşă cu creţură*).

Decorul era amplasat pe guler, pe piepţi (rânduri), pe mâneci (rânduri sau *table late*), pe fodori (pui şi ciptă) şi pe poale, predominând motivele geometrice: romburi mari în care erau înscrise alte motive geometrice sau fitomorfe cusute cu arnici, în culori deschise, la fete şi nevestele tinere, şi închise (negru, vânăt, maro) la femeile vârstnice. Dintre tehnicile de cusut cu o funcţie predominant decorativă amintim: şabacul, cheia, *în cruci*, *pe fire*, tehnica broderiei pline, completate mai târziu şi cu alte puncte de cusătură: *ciur* (broderie spartă), *tăietură* (broderie decupată după festonare), *în toiege* sau *mustre* (goblen).

Pentru ornamentarea cămăşii erau utilizaţi, uneori, fluturi galbeni, prinşi cu câte o mărgea.

Înainte de 1900, femeile au purtat oprege în faţă şi în spate, iar după aceea opreg în spate şi catrinţă în faţă.

Opregele (*chiţelele*) se ţeseau din păr de lână, apoi au început să fie confecţionate din materiale industriale: mătase şi somot. Se utilizau mai multe tehnici pentru decorarea peteculuí la opreg: ţesutul în vărgi, cusutul în diverse puncte şi alesul în război.

Predominau motivele geometrice, cusute iniţial cu lânică policromă, apoi cu arnici sau mătase.

În părţile laterale şi pe marginea inferioară a peteculuí se prindea o panglică decorativă, cu aplicaţii de mărgele, fluturi şi fir.

Ciucurii se realizau din fire de lână răsucite, fire de mătase sau fire metalice.

Catrinţa (*cotrânţa*), piesa care se purta în faţă, se confecţiona iniţial din păr de lână, cu câmpul roşu sau negru, în funcţie de vârsta purtătoarei, ales pe marginea inferioară cu fir galben sau cu mătase albă şi galbenă. Alteori, decorul catrinţei ţesute din lână era amplasat în părţile laterale, constând în vărgi, numite *bete*, realizate din urzeală: o dungă lată, încadrată de alte două, mai înguste.

Dacă era confecţionată din somot negru, cotrânţa era cusută pe marginile laterale sau de jur-împrejur cu mătase policromă şi se aplica apoi cipca neagră, iar dacă se lucra din urzeală *aţişoară* (bumbac subţire) şi bătează fir metalic alb sau galben, se cosea cu bircă policromă şi se ornamenta de jur-împrejur cu cipcă cumpărată.

Ceapsa triunghiulară, brăcira de lână, învărgată din urzeală, precum şi opregul din spate au constituit piese cu semnificaţii ceremoniale, care marcau trecerea fetei în rândul nevestelor.[26]

Valenţe estetice au conferit ansamblului vestimentar femeiesc şi hainele groase, confecţionate din blană şi dimie.

Înainte de 1900, femeile au purtat pieptare desfundate, brodate „în ocol", cu bircă, în tonuri de roşu, cărora le-au luat locul, la începutul secolului al XX-lea, pieptarele înfundate, *burduşele*, de culoare maro, ornamentate cu aplicaţii de catifea, şiret şi panglici.

[26] Lidia Gaga, *Zona etnografică Almăj*, p. 129.

www.cimec.ro

De mare eleganţă era şi şuba albă din *cioarec* (dimie), dată la văiagă, confecţionată de meşterii locali, lungă până sub genunchi, cu guler mic sau răsfrânt, uşor evazată prin introducerea clinilor laterali, decorată cu motive florale stilizate, realizate prin aplicarea *şiniorului* negru (şiret împletit în patru) şi a unor bucăţi de stofă sau de postav roşu ori verde sau cusută cu bârnaş negru, împletit din cinci-şase fire, la extremităţile mânecilor, pe marginile deschizăturii din faţă şi pe poale.

După primele decenii ale secolului XX, şuba albă a fost înlocuită cu *bunda* — o piesă confecţionată din blană de oaie, cu faţa de somot, prevăzută cu guler din blană de vulpe, dihor sau jder.

Piesele componente ale costumului bărbătesc au fost: căciula, a cărei formă mai veche, purtată cu pielea în afară, era asemănătoare cu boneta nobililor daci; pălăria de fetru; cămaşa dreaptă, cu mâneci largi, ornamentată pe gulerul mic, umeri, piepţi, la tivurile mânecilor largi, libere, apoi pe pumnari, şi pe poale cu şabace albe sau cu ornamente cusute *pe fire*, *pe dos*, *în cruci*, în tehnica broderiei *pline pe fire numărate*, cu mătase albă sau cu arnici policrom; cioarecii din dimie albă, ajustaţi pe picior şi decoraţi cu aplicaţii de şiret negru, *şinioare*, pe părţile laterale (vipuşcă) şi pe buzunare, iar vara, pantalonii de pânză ornamentaţi, ca şi cămaşa, cu şabace albe şi terminaţi la marginea inferioară cu ciptă albă sau cu ciucuri (franjuri) din urzeală.

Laibărul (vesta) din pănură seină sau neagră, pieptarele înfundate, cojoacele şi şubele albe, bogat decorate cu aplicaţii de şinioare, au completat ţinuta vestimentară bărbătească.

Costumul din zona Oraviţa are ca notă particulară ceapsa rotundă cu *mununa*, decorată cu motive geometrice cusute cu roşu şi negru. Purtată pe creştetul capului, la ocazii festive, se asocia cu mununa realizată din mărgele policrome şi dintr-o salbă compusă din monede de argint prinse pe un suport din carton în formă de cunună.

Opregul cu ciucuri din această zonă, purtat în faţă şi în spate, s-a caracterizat prin lăţimea mai mare a petecului ţesut.

Şi aici ca în celelalte zone ale Banatului, decorul predominant al cămăşii bărbăteşti şi al pantalonilor de pânză l-au format cheiţele late, albe, executate cu acul, de o mare virtuozitate tehnică; este una dintre mărcile distinctive ale costumului popular bănăţean.

Rafinamentul cusăturilor alb pe alb ale costumului bărbătesc contrasta cu explozia coloristică şi încărcătura de fir metalic auriu şi argintiu de pe conciuri, catrinţe, oprege şi cu somptuoasele podoabe ce caracterizau ansamblul vestimentar femeiesc.

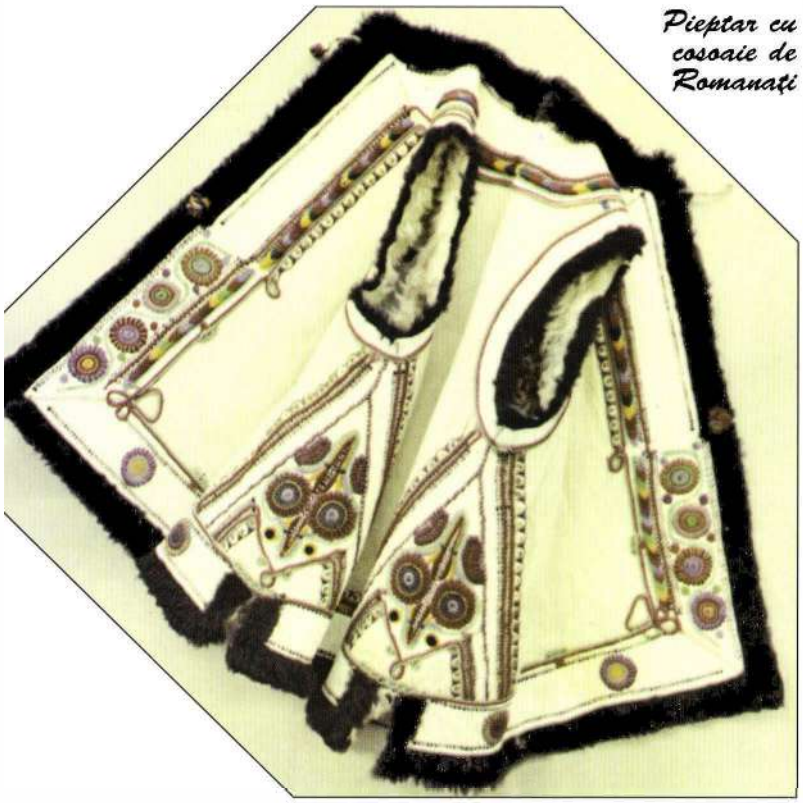
Ansamblu vestimentar din Banatul de munte (Valea Bistrei)

→
Cojoc, respectiv şubă din Banat (paginile 128-129)

www.cimec.ro

www.cimec.ro

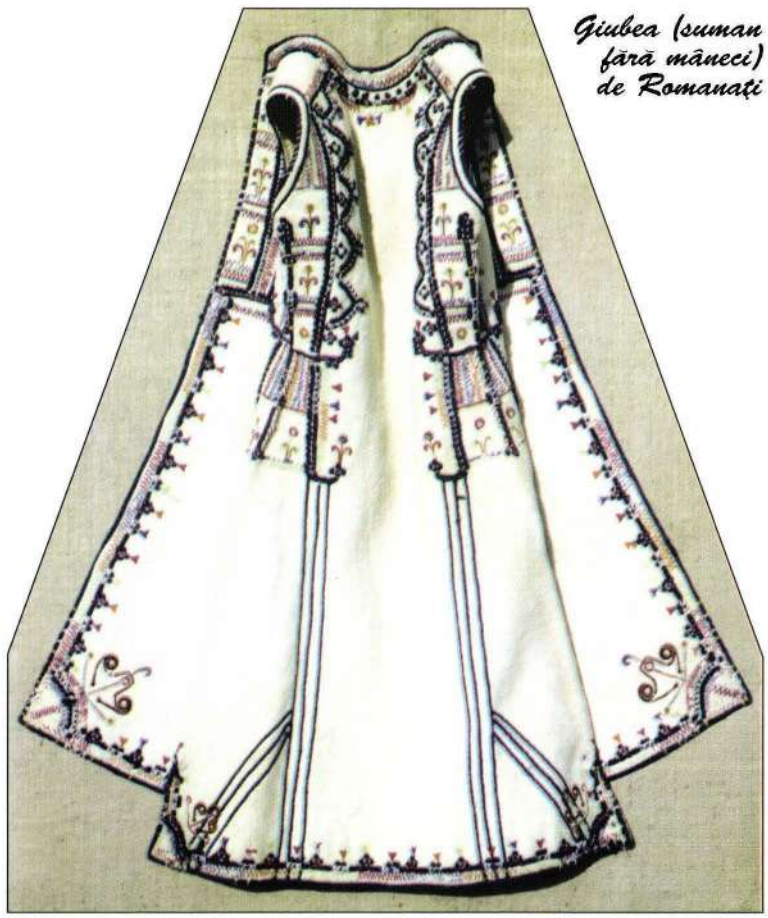
www.cimec.ro



Pieptar cu cosoaie de Romanati

Boscea cu motive geometrice, specifică zonei Dolj

Boscea cu motive antropomorfe de Romanati



Giubea (suman fără mâneci) de Romanati

www.cimec.ro

Oltenia

Poposind pentru o clipă de reculegere în liniştea unei biserici olteneşti, simţi aţintite asupra ta, din umbra frescelor, privirile întrebătoare ale ctitorilor: boieri, negustori, ispravnici, vătafi de plai sau ţărani moşneni, înfăţişaţi de meşterii români ai Şcolii de la Hurezi în autentice straie populare care poartă amprenta epocii de maximă înflorire a artei feudale sub domnia voievodului Constantin Brâncoveanu. Bărbaţi călare, purtând haine albe de dimie pe umeri, *potecaşi* zugrăviţi pe frizele exterioare veghează la buna pază a plaiului. Stolnicese, jupâniţe şi ţărănci înveşmântate în vâlnice bogate şi cămăşi cusute cu un gust ales vădesc, pe chipuri, trăsături de o mare nobleţe şi distincţie.

Oltenia s-a dovedit a fi, până în zilele noastre, o vatră etnofolclorică extrem de conservatoare, deţinătoare şi generatoare de valori autentice şi bogate tradiţii, dintre care unele cu specific local, iar altele comune tuturor ţinuturilor româneşti.

Prin structura sa morfologică, costumul popular oltenesc se încadrează în tipologia portului cu *vâlnic* şi a portului cu *catrinţe*, apreciate în mod diferit de către comunitatea rurală tradiţională: cel cu vâlnic, specific numai ariei olteneşti, era purtat îndeosebi în zilele de sărbătoare, dar şi în ocazii ceremoniale, făcând parte din ţinuta vestimentară a miresei şi a naşei (Mehedinţi şi Vâlcea), iar cel cu două catrinţe, cu o arie largă de răspândire pe teritoriul ţării noastre, era considerat mai mult costum de muncă, purtându-se, uneori, şi în zile de sărbătoare sau în cadrul costumului ceremonial de nuntă.

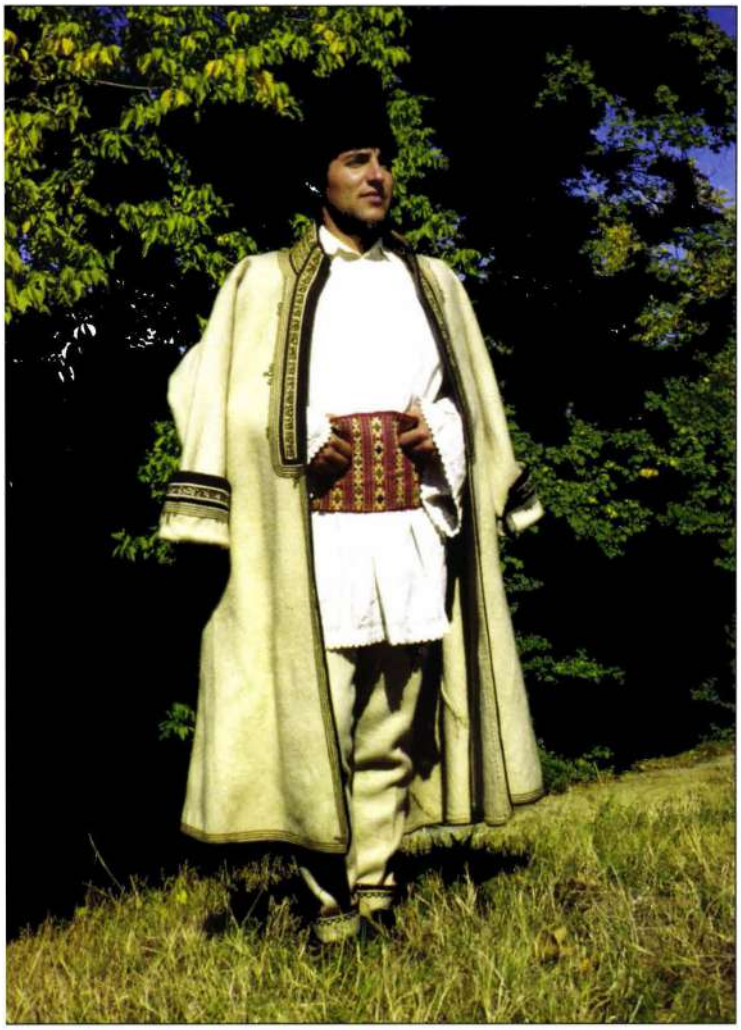
Din punctul de vedere al materiilor prime, al tehnicilor de ţesut şi al croielii pieselor de port, au existat diferenţe pregnante între nordul şi sudul Olteniei, cel din urmă suferind influenţa orientală, balcanică, venită de peste Dunăre. Influenţa Orientului a pătruns pe diferite căi, în mai multe rânduri. Astfel, firul de aur, care se întâlnea discret în broderia veche alături de firul metalic argintiu, a fost utilizat într-o proporţie mai mare, ocupând suprafeţe întinse în alesăturile de pe vâlnice şi catrinţe, conferindu-le astfel bogăţia şi fastul caracteristice decorului oriental.

Pe cămăşile şi catrinţele olteneşti apar, în forme variate, alături de ornamentele geometrice tradiţionale, şi motivele decorative fitomorfe şi zoomorfe întâlnite frecvent în arta persană şi în cea a Asiei Centrale.

Pe de altă parte, între populaţia de pe ambele versante ale lanţului carpatic au existat legături permanente, un schimb continuu de bunuri culturale, care s-au concretizat în răspândirea unor piese de port şi a unor procedee decorative, un rol important avându-l fenomenul transhumanţei. Convieţuind cu oltenii pământeni, *ungurenii* (ciobanii mărgineni ce coborau cu turmele de oi, în căutare de păşuni) au contribuit la răspândirea costumului „ungurenesc", compus la femei din ia încreţită la gât, cusută pe guler şi decorată cu *brâne*, *ciocănele* sau *umbreje* (şiruri de cusături negre), încadrate de râuri mărunte, dispuse pe piepţi, de-o parte şi de alta a gurii cămăşii, şi pe mâneci, terminate cu fodori; din *şoarţe* purtate perechi, confecţionate din lână ţesută în patru iţe, cu fondul negru, ornamentate pe toată suprafaţa cu vrâste orizontale şi motive alese „cu mâna" în război, cu lâniţă ori cu arnici colorat, sau confecţionate din postav cumpărat, cusute pe poale cu fir auriu şi cu mătase neagră ori cafenie.

Port tradiţional ungurenesc din Novaci (Gorj)

www.cimec.ro



Port tradiţional cu şubă de dimie (Vâlcea)

La bărbaţi, costumul „ungurenesc" era alcătuit din cămaşa cu barburi, extrem de amplă, cu câte unsprezece clini în fiecare parte, cusută pe guler, de-o parte şi de alta a gurii, pe lângă barburi şi la extremitatea inferioară a mânecilor largi, libere, cu arnici negru şi fir auriu, cămaşă încinsă cu brâu lat de lână, ales la unul dintre capete (cel vizibil), şi cu bete de lână, alese pe lungime, cu toate culorile, ori cu şerpar din piele sau chimir prevăzut cu câte trei catarame (cureluşe) şi cu două buzunare — unul pentru iască, amnar, cremene, iar celălalt pentru bani; din cioareci „ungureneşti", strâmţi, din dimie albă, cusuţi cu aţă albă, peste muchie, pe linia de unire a foilor; în faţă, sub chimir, bărbaţii purtau *cârpa* (batista) ţesută în război, cu vărgi colorate din bătaie şi alese cu mâna, la cele două capete, cu arnici roşu, negru, alb şi terminate cu ciucuri răsuciţi şi înnodaţi.

Tot prin intermediul ungurenilor s-a răspândit şi tehnica străveche „urzit pe creţuri".[27]

Între populaţiile de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali influenţele au fost reciproce, de pe versantul sudic trecând înspre cel nordic cămaşa femeiască cu altiţă, obiceiul împodobirii cămăşii cu fluturi metalici, unele piese de port, cum ar fi *ipingeaua*, dar şi o serie de tehnici decorative: alesul *olteneşte* în secolul al XIX-lea şi alesul nevedit *în cocleţi*, în cursul secolului XX.[28]

Dacă în nordul Olteniei, în zonele montane şi colinare, au fost preferate materialele robuste, pânza groasă de bumbac nevedită în patru iţe, dar ţesută în două iţe, în satele de câmpie s-a utilizat o pânză mai subţire, învârgată, intervenind aici şi delicatul fir de borangic.

Ansamblurile vestimentare din nord, caracterizate printr-o notă de arhaism, sobrietate în decor şi cromatică, au contrastat cu varietatea de forme, exuberanţa coloristică, rafinamentul şi o tehnică de mare virtuozitate caracteristice costumului din satele zonelor de câmpie.

Din ansamblul pieselor portului femeiesc se desprinde, ca element de bază, ştergarul, cunoscut în termeni locali sub numele de *cârpă*, confecţionat din bumbac şi mai apoi din borangic; acesta nu se aşeza direct pe păr, ci întotdeauna peste un tulpan, fes sau basma. Registrele ornamentale, constând din vărgi simple sau grupe de vărgi la piesele mai vechi, realizate din bătaie sau din urzeală cu fire de cânepă, in, iar mai târziu şi cu fire de bumbac alb, mai gros, pentru a ieşi în relief, s-au concentrat spre cele două extremităţi. Cu timpul, ornamentica ştergarului s-a îmbogăţit şi cu alesături, constând în special din motive geometrice şi fitomorfe stilizate, amplasate la capete sau dispuse ritmic pe întreaga suprafaţă a piesei.

Acoperitoarea de formă triunghiulară, cunoscută în spaţiul oltenesc sub diverse denumiri — *batistă*, *şuviţă de batistă*, *legătură*, *coalţă*, *poş*, *fişon*, *clin*, *corn* —, a avut o mare frecvenţă, fiind purtată de toate categoriile de vârstă. Pentru zile de sărbătoare, această învelitoare se împodobea pe margini cu colţi executaţi iniţial cu acul de cusut, iar apoi cu croşeta, colţi în care se introduceau mărgele policrome. Pe latura lungă, care venea deasupra frunţii, se coseau mici motive cu mătase albă sau colorată.

27 N. Dunăre, *Relaţii etnografice între ţinuturile de pe ambele versante ale Carpaţilor*, p. 200.

28 *Idem*, *Influenţe reciproce în portul şi textilele populare...*, p. 192-193.

www.cimec.ro

Cămăşi mehedinţene încreţite la gât: altiţă, încreţ, rânduri

Miresele şi femeile tinere din zonele Dolj şi Romanaţi au purtat fes roşu, ornamentat pe marginea din faţă cu monede de aur sau argint, acoperit de ştergar sau maramă, bogat decorate cu alesături şi vărgi.

Cu cămaşa femeiască se acordă, în privinţa epocii, a decorului şi a cromaticii, toate celelalte elemente componente ale ansamblului vestimentar. Ea a circulat în aria oltenească sub cele două tipuri fundamentale: cămaşa dreaptă, cu mânecile racordate la umăr, cu o pronunţată frecvenţă în zonele de câmpie, şi cămaşa încreţită la gât, ce se caracterizează prin adunarea în creţuri a întregii lăţimi a stanilor şi a părţii superioare a mânecilor.

Cămaşa încreţită la gât a ajuns aici la realizări artistice remarcabile, prin varietatea compoziţiilor decorative şi prin utilizarea bogată a mărgelelor policrome, a firului de beteală şi a fluturilor metalici, care-i conferă o notă de somptuozitate şi fast. Elementele decorative ale cămăşii, amplasate pe guler, piepţi, spate (uneori), mâneci şi poale, se realizau prin cusătura cu acul sau prin alesul în război.

Decorul mânecilor s-a grupat în cele trei registre ornamentale: *altiţă, încreţ* şi *rânduri*, uneori redus la altiţă şi bentiţa de la mâneci sau la altiţă şi rânduri, ori numai la rânduri, dispuse drept sau oblic, conturându-se nenumărate variante ornamentale.

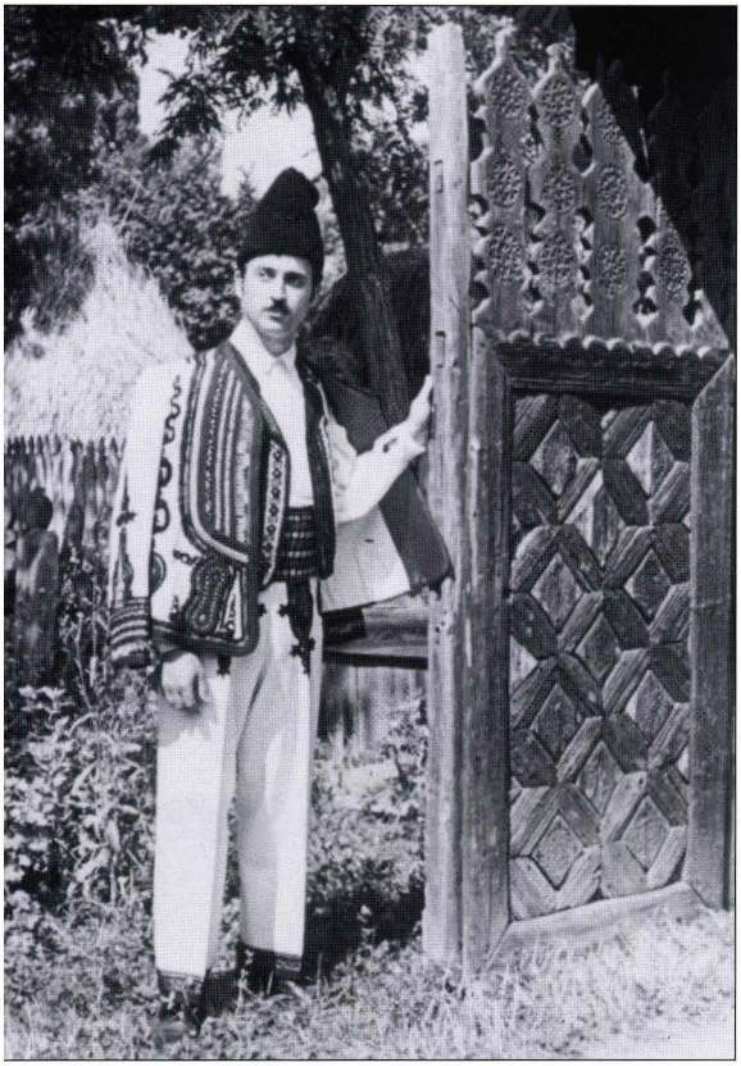
La cămăşile vechi din zonele Vâlcea şi Mehedinţi, altiţa se croia separat. Ea se compunea din patru-şase rânduri orizontale de cusături şi un rând de sus, care se desprindea de altiţă, cunoscut în Vâlcea sub numele de *mărginaş*. Altiţa se cosea *la un fir, în piezun* (tighel) şi *în lanţ*. La începutul secolului al XX-lea, sistemul de croială cu altiţa separată a dispărut. Încreţul, care urma sub altiţă, se făcea întotdeauna cu altă cusătură şi altă culoare (a fost alb-gălbui iniţial, de la firul de cânepă cu care se cosea, apoi şi colorat).

Alteori, câmpul ornamental de pe mânecile cămăşii l-a constituit un decor compact în care predomină motivele geometrice, repartizat pe toată suprafaţa mânecilor, fără nici un spaţiu liber, cămaşa numindu-se, în acest caz, *cu blană* (Mehedinţi şi Vâlcea). Dispunerea elementelor decorative pe întreaga suprafaţă a mânecilor reprezintă o influenţă transilvăneană. Un asemenea decor compact, realizat în tehnica cusăturilor sau alesăturilor în război, purtând denumirea de *tablă*, se întâlneşte şi la cămăşile femeieşti din Pădureni, subzona vestică a Ţării Haţegului, Ţara Almăjului, Valea Bistrei, Lunca Timişului, Câmpia Aradului.[29]

[29] P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania şi Banat*, p. 89.

Costum cu opreg cu salbă, specific zonei Mehedinţi

www.cimec.ro



Costum schileresc şi haină schilerească de Gorj

Mânecile cămăşii olteneşti erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse în bentiţe întoarse ori terminate cu volane.

Decorul cămăşii femeieşti s-a realizat iniţial cu fir de cânepă, in şi lână în colorit natural. Au urmat arniciul roşu şi negru, borangicul vopsit casnic, în roşu-zmeuriu sau roşu-vişiniu, lâniţa şi firele mercerizate de bumbac, în diferite culori. S-au utilizat, de asemenea, firul metalic, mărgelele şi paietele de import. Cele mai folosite puncte de cusătură au fost: „în muşte" (cruci), „în toiege", „în urma acului", „pe dos", „în *piezun*", „după ac" (feston, lanţ), „la un fir" etc. Dintre ornamentele cu fire scoase, mai frecvent a fost şabacul. Alesătura, la cămaşă, s-a realizat în două variante: „cu mâna" sau „cu speteaza în cocleţi".

Cămaşa femeiască oltenească este, de obicei, monocromă, excepţie făcând gulerul, unde intervin mici accente de culoare, şi încreţul. Cheiţele care unesc foile de pânză ale piesei, ca şi creţurile amplasate sub gulerul cămăşii sau la bentiţa mânecii amplifică valoarea estetică a cămăşii olteneşti.

Expresivitatea şi originalitatea specific zonală a costumului cu două catrinţe purtate pereche sunt conferite atât de dispoziţia câmpurilor ornamentale, de maniera de interpretare şi compunere a elementelor decorative, de tehnicile de realizare, cât şi de structura cromatică.

Dominant este tipul de catrinţă la care apare organizarea lineară a motivelor ornamentale, dispuse într-un singur sens, fie pe lat, în registre orizontale, fie pe lung, în rânduri verticale. În cazul costumului de Gorj şi Mehedinţi, se constată coexistenţa ambelor sisteme de ordonare a motivelor. Astfel, catrinţa din faţă, denumită în termeni locali *fâstâc*, mai îngustă decât cea din spate, este decorată cu brâuri verticale de motive, în timp ce catrinţa din spate, numită *opreg*, are structura decorativă compusă din registre orizontale.

Uneori, cele două scheme de organizare a compoziţiei ornamentale, în sens vertical şi orizontal, se întâlnesc pe aceeaşi piesă, cum este cazul zăvelcii de Vâlcea, cu fond vânăt închis sau negru: prin ornamentul cusut şi nu ţesut, constituie o creaţie originală şi, totodată, unică în ansamblul costumului popular femeiesc.

La catrinţa din faţă, denumită *zăvelcă în pânză*, cu fondul roşu sau negru (vânăt), ţesută integral din lână, în două iţe, compoziţia decorativă este structurată în două registre: *căpătâiul*,

www.cimec.ro

amplasat în treimea inferioară a piesei, sub forma unei borduri late, compusă din două-trei rânduri orizontale de motive compartimentate şi încadrate de *chenare*, şi registrul superior, alcătuit din dungi verticale (*rânde în sus*), formate din motive (*curpăn*, *şatrang*, *chenar*, *pite*, *boboci*) care se succed alternativ. Cusăturile realizate cu bumbac alb pe fondul închis, monocrom, al catrinţei, cărora li s-au adăugat beteala (produs industrial, pătruns în mediul rural încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea), mărgelele colorate şi fluturii metalici, înviorau mult compoziţia decorativă, conferind piesei o notă de prospeţime şi gingăşie.

Zăvelca în pânză s-a asociat cu *zăvelca în scoarţă*, purtată la spate, ţesută integral din lână, cu urzeală ascunsă (urzeala era rară, ca să se bată bine băteala), cu fondul roşu, brăzdat de vărgi orizontale, mai înguste sau mai late, alcătuite din motive geometrice policrome alese „cu mâna" (gen Karamani, cu firul nelegat), ori din vărgi dispuse în sens vertical.

În vechime, fetele şi bătrânele purtau zăvelca numai în faţă.

Tot în zona Vâlcea s-a purtat, pereche, zăvelca vânată cu beteală, ţesută integral din lână, în două iţe. Decorul ales cu mâna, iniţial cu fir gros de cânepă şi apoi de bumbac, consta din rânduri verticale alăturate strâns, compuse din romburi,

Port bătrânesc din Vâlcea

Opreg şi fâstâc — catrinţe (Gorj)

înşirate unul după altul şi delimitate uneori de un zig-zag. În partea inferioară a piesei erau amplasate două chenare: unul spre tiv, celălalt mai sus, la o distanţă de 20 de centimetri faţă de chenarul inferior. Fondul era negru sau vânăt închis, iar alesătura — vânăt deschis. Printre rândurile verticale, fondul se umplea cu beteală argintie sau aurie, cusută cu mâna.

O altă variantă ornamentală caracteristică zonei Vâlcea o constituie cea la care compoziţia decorativă a catrinţei era formată din motive răspândite compact, omogen, pe întreaga suprafaţă a ţesăturii.

Frecvent în toată Oltenia este tipul ornamental de catrinţă cu decor învărgat, constând din vărgi simple sau alese, dispuse în şiruri paralele, orizontale, şi decor ales, concentrat spre poalele piesei, purtând numele de *căpătâi* sau *prag*, alcătuit din motive geometrice, fitomorfe, avimorfe, antropomorfe, sau varianta ornamentală cu decorul amplasat doar în treimea inferioară, sub forma unor vrâste simple, orizontale sau a unor vrâste alese ce alternează cu vrâste simple, ori sub forma unor alesături pe poale, variantă răspândită în zonele Olt, Dolj şi Mehedinţi.

www.cimec.ro

Ansamblu vestimentar cu vâlnic cu zăvelcă în pânză (Vâlcea)

Notă distinctă fac catrinţele din judeţul Olt, cunoscute sub numele de *zăvelci cu betea*, cu fondul vânăt, decorate cu motive ornamentale şerpuite sau romboidale, dispuse în sens vertical, alese în război cu lână sau arnici albastru, delimitate prin linii sau puncte în cruce, executate cu fir argintiu. În partea inferioară erau amplasate două praguri orizontale alcătuite din motive similare celor de pe *trup*, delimitate prin cruciuliţe din beteală.

De-o mare preţuire s-a bucurat, în comunitatea rurală tradiţională, vâlnicul cu câmpul roşu-vişiniu, dar mai ales roşu aprins, *cicic*, ţesut şi ales în război, ornamentat cu benzi verticale compuse din motive geometrice policrome (romburi, spirale, cârlige) ce alternează cu dunguliţe subţiri, într-un ansamblu compoziţional care se repetă ritmic. Alteori, acest decor se completa, în partea inferioară a piesei, cu o bordură aleasă.

În vechime, vâlnicul, ţesut *scorţeşte* (cu urzeala ascunsă, acoperită de firele de bătează), s-a purtat ca piesă independentă.

Fata mare îmbrăca vâlnicul pentru prima oară la nuntă, ca mireasă.

La costumul de sărbătoare, vâlnicul s-a asociat, cu timpul, cu o zăvelcă (catrinţă) purtată în faţă şi mai lungă, de obicei, decât acesta (zonele Romanaţi, Vâlcea, Dolj, Gorj, Mehedinţi).

Unei restrânse zone aflate la interferenţa Mehedinţilor, Gorjului şi Doljului îi aparţine un tip de costum cu vâlnic ornamentat cu broderie realizată cu beteală argintie, de unde şi denumirea sa de *zăvelcă cu betea* sau *crăţ*. Compoziţia decorativă, concentrată în treimea inferioară a piesei, alcătuită din motive vegetale, între care un loc important îl ocupă pomul vieţii şi figurile umane redate sub forma unei hore, cusute cu lână, bumbac şi fir metalic lat, face din această piesă un unicat al costumului popular românesc.

Ansamblul vestimentar bărbătesc, alcătuit din piese funcţionale, dar realizate şi estetic, s-a dovedit mai discret şi mai sobru în ornamentică şi cromatică, decât costumul femeiesc.

Aşa cum relevă materialele de teren, mai demult se purtau, indiferent de anotimp (vară sau iarnă), căciulile confecţionate din blană de oaie şi miel. Apoi au apărut, pentru vară, pălăriile din paie de grâu, orez şi secară, împletite în sat, şi cele de postav, cumpărate din târg.

Forma şi modul de purtare a căciulii erau în strânsă dependenţă de vârsta purtătorului. Astfel, căciula ţuguiată, înaltă, era specifică bărbaţilor tineri, care o purtau cu moţul răsfrânt într-o parte, lăsat pe spate sau introdus înăuntru, pe când căciula rotundă, cu fund, numită şi *mocănească*, era purtată de oamenii în vârstă.

Spre deosebire de flăcăi, care purtau pălării de fetru, cu boruri mici, bătrânii le purtau cu boruri mai late. Pălăriile cu boruri largi se aduceau din Austria, cele cu boruri mici se importau din Cehoslovacia. În satele cu populaţie mixtă — pământeni şi „ungureni" — pălăriile cu boruri obişnuite coexistau cu cele tipice Sibiului, cu calota mică, rotundă şi cu boruri înguste.

Flăcăii şi bărbaţii tineri îşi împodobeau acoperitorile de cap, în zilele de sărbătoare, cu flori naturale sau artificiale, pene de păun, zgărzi din mărgele.

În ceea ce priveşte podoabele pe care bărbaţii le purtau în urechi, materialele de teren consemnează un vechi obicei, potrivit căruia „cei născuţi după pierit" (cărora le murise un frate sau o soră) purtau un cercel de argint sau o toartă de aur într-una dintre urechi (Gorj, Mehedinţi, Vâlcea).

Cămaşa bărbătească a cunoscut, în spaţiul oltenesc, cele două tipuri principale: cămaşa dreaptă, bătrânească, şi cămaşa cu platcă.

www.cimec.ro

Diferenţele dintre zonele montane şi cele de câmpie sunt vizibile şi la portul bărbătesc, ele vizând calitatea pânzei din care se confecţiona cămaşa (mai groasă şi *netedă* în nord, mai subţire şi învărgată în sud, bumbacul asociindu-se cu borangicul) şi lungimea cămăşii (până la genunchi în nord, lungă până la glezne în sud). La ambele variante, decorul era amplasat pe guler, gura cămăşii, piepţi, pe tivul mânecilor şi al poalelor. Mânecile se prindeau în dreptul umărului cu cheiţe cusute cu acul, iar piepţii se ornamentau, de obicei, cu şabace realizate cu mătase albă, încadrate cu colţişori lucraţi mai demult cu acul, apoi cu croşeta; aceiaşi colţişori apăreau pe guler, la gura cămăşii, la tivul mânecilor şi pe poale. Alteori, pe piepţi apăreau şiruri de motive geometrice, iar pe poale, şabace. Tot decorul cămăşii era în alb, cu excepţia gulerului care avea fondul negru, *umplut* în culori: roşu, galben, verde, stânjeniu. Mai rar se întâlneau motive geometrice policrome cusute pe guler şi la gura cămăşii.

În ansamblul costumului popular tradiţional, un rol important l-au avut şi cingătorile: brâiele şi betele purtate peste brâie, bogat ornamentate, cărora li s-au adăugat chimirul şi cureaua lată, purtate mai mult de bătrâni. Pe sub brâu sau chimir s-au purtat pungile de pânză sau piele, în care se ţineau banii, tutunul, iasca şi amnarul, precum şi batistele cusute sau ştergarele învărgate ori nevedite în iţe, pentru zile de sărbătoare.

Cioarecii, confecţionaţi din dimie în nord şi din dimie cu urzeală de bumbac în sud, sunt mai strâmţi în nord şi mai largi în sud. Cioarecii din nord sunt brăzdaţi de decorul negru al bârnaşului şi al găitanului negru sau albastru; cei de la câmpie sunt albi, adesea neornamentaţi, cu excepţia costumului de sărbătoare din unele sate, ai cărui cioareci, confecţionaţi din dimie fină, specială, aveau un decor cu şireturi, compus din motive de *roţi* şi aplicaţii de postav colorat în jurul *ghizdelor* (buzunare false).

Costume tradiţionale din Olt

www.cimec.ro

La pantalonii de vară, decorul era repartizat fie pe toată suprafaţa, realizat prin nevedeală, fie amplasat la marginea inferioară, alcătuit din cusături policrome, împletituri, şabace ori din alesături. Alteori, mai multe procedee decorative — cusături, alesături şi franjuri — apăreau pe aceeaşi piesă, amplificând efectul estetic.

Încălţămintea originară, tradiţională, opinca, s-a purtat cu obiele de dimie. În zilele de sărbătoare, femeile încălţau călţuni din dimie ornaţi cu cusături sau cu flori realizate din găitan.

În anotimpul rece, ansamblurile vestimentare femeieşti şi bărbăteşti se completau cu haine groase de blană (pieptare şi cojoace) şi cu haine realizate din ţesături de lână (şube, giubele, ipingele), ale căror variante locale sunt determinate de croială şi de modul de ornamentare.

Pieptarele şi cojoacele erau decorate de meşterii specializaţi ai satelor cu broderii executate atât cu lâniţă policromă, arnici şi mătase colorată, cât şi cu aplicaţii din piele (dubită special, pe care se coseau motive ornamentale) şi garnituri de blană. În domeniul cojocăritului, s-au remarcat centrele de la Caracal, Corabia, Dăbuleni, iar în perioada interbelică, cele de la Vişina şi Vădastra, din Câmpia Romanaţilor, judeţul Olt, produsele acestor centre circulând în toată Câmpia Română. Aici s-au confecţionat toate categoriile de pieptare şi cojoace: pentru zile de lucru, pentru ţinuta vestimentară de sărbătoare, dar şi pentru ocazii ceremoniale.

Cojoacele femeieşti de sărbătoare, scurte până în talie, fără mâneci, evazate datorită clinilor introduşi sub braţ, aveau decorul alcătuit dintr-un rând de rozete policrome, amplasat pe marginea piepţilor şi pe poale, dar şi din aplicaţii de găitane şi împletituri din piele.

Iarna, cojoacele femeieşti purtate în zile de sărbătoare erau mai lungi, acoperind şoldurile, fiind bogat ornamentate cu renumitele *cosoaie* (spirale), dispuse pe umeri, poale şi extremitatea inferioară a mânecilor, executate cu *irhă* (meşină) verde şi lânică colorată.

De o mare eleganţă, prin amploarea croiului şi decorul bogat, era cojocul de mireasă, piesă extrem de costisitoare, pe care nu şi-o puteau permite decât categoriile sociale înstărite. Era cu mâneci trei sferturi, strâns pe talie şi evazat spre poale datorită clinilor introduşi în faţă şi-n spate. Ornamentica formată din cosoaie repartizate în jurul taliei, pe umeri, spate, poale şi mâneci era întregită atât cu broderii, cât şi cu garnituri din blană de miel, de culoare neagră, care bordau marginile deschizăturii din faţă, ale mânecilor şi poalele. Cu aceleaşi ornamente de cosoaie se decorau pieptarele bărbăteşti şi cojocul de mire.

Piesele din blană lucrate în Câmpia Romanaţilor de meşterii specializaţi se numără printre cele mai izbutite creaţii de acest gen, fiind de o mare originalitate prin eleganţa croiului, prin tehnicile de execuţie a ornamenticii, prin alternarea spaţiilor albe cu cele acoperite de decor şi prin tonurile cromatice de mare rafinament.

În privinţa croiului hainelor de dimie, au existat diferenţe pregnante între nord şi sud. Astfel, hainele din dimie albă, croite în foi drepte, cu clini înguşti, în zonele de munte, se deosebeau de cele din câmpie, croite bogat, cu falduri ample.

Numeroase variante locale au cunoscut hainele lungi, confecţionate din dimie albă, evazate prin introducerea clinilor în părţile laterale, îmbrăcate în ţinuta de sărbătoare: *giubeaua* sau *casacul*, fără mâneci (Olt), *şuba* cu mâneci lungi sau scurte până deasupra cotului; acestea din urmă erau purtate de femei pe umeri, ca o pelerină, cu mânecile prinse la spate (Dolj).

Decorul hainelor de dimie, format din aplicaţii de găitan negru sau albastru (vânăt) amplasate pe guler, piepţi, clini, extremităţile mânecilor şi marginile poalelor, din cusături realizate cu lână sau cu bumbac alb sau din cusături policrome ori din găitan şi aplicaţii de postav colorat, conferea fiecărei variante în parte o notă proprie.

În zonele de şes ale Olteniei, specifică portului bărbătesc a fost *ipingeaua*, o haină confecţionată din dimie neagră sau brună, care a circulat sub două forme: cu mâneci şi fără mâneci, gen pelerină, croită cu foile puse pe lăţime, numită *ipingea oarbă*. Ambele tipuri erau prevăzute cu clini mari, puternic evazaţi spre poale, şi cu un guler care se ridica pe cap şi se încheia în formă de glugă, numit *chepeneag* sau *gluguş*; se ornamentau la gură, în faţă şi pe chepeneag cu găitane toarse în casă, împletite cu cârligul şi vopsite, aplicate pe dimie în motive lineare şi florale.

Evoluţia îndelungată a portului popular oltenesc, determinată de diverşi factori locali, a dus la cristalizarea unui tip aparte care, deşi păstrează trăsăturile caracteristice ale întregului costum românesc, are notele sale particulare — forme inedite de expresie şi realizare artistică ce-l definesc ca o creaţie bogată, de o profundă autenticitate şi de un remarcabil efect estetic.

Ansamblu vestimentar de Romanaţi →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Muntenia

Urmărind evoluţia în timp a costumului popular, dar mai ales a celui argeşean şi muscelean, constatăm că, de-a lungul veacurilor, el a suferit influenţa fastuosului costum medieval din vechile reşedinţe domneşti de la Câmpulung şi Curtea-de-Argeş, durate în vremurile de început ale dinastiei Basarabilor, strâns legată de casa imperială a Bizanţului.

Strălucirea şi somptuozitatea veşmintelor de mătase şi purpură, ţesute cu fir de aur şi argint, de la curţile domneşti şi locaşurile de cult, s-au răsfrânt asupra portului ţărănesc de sărbătoare.

Pe de altă parte, populaţia zonei s-a consolidat şi întregit, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, cu elemente umane provenite dintr-o vastă arie geografică ce includea Valea Jiului, Valea Vâlsanului, Colinele Muscelului, Mărginimea Sibiului şi Platforma Cotmenei, până în Teleormanul de mijloc, purtătoare a fermentului care a îmbogăţit substanţial creaţia populară locală.[30]

Nu ne surprinde faptul că întâlnim, uneori, în ornamentica portului popular muntenesc, ca şi în terminologia ce desemnează unele elemente decorative, influenţe sibiene, vâlcene, putând stabili, în felul acesta, câteva etape şi vorbi de anumite mode în evoluţia costumului popular.

Influenţele, tendinţele de înnoire şi curentele de modă exercitate de-a lungul veacurilor nu au reuşit să schimbe în esenţă structura portului popular în această arie, ci, departe de a-i altera fondul originar autohton, i-au conferit noi valori plastice, îmbogăţindu-l neîntrerupt cu elemente decorative, cu procedee tehnice, cu piese de costum, prin contribuţia a numeroase generaţii.

Prestigiul social al ansamblului vestimentar muntenesc — mai ales argeşean şi muscelean —, opulenţa decorului, originalitatea compoziţiei ornamentale şi armonia cromatică au consacrat valoarea acestui costum preluat ca veşmânt de sărbătoare şi în alte zone etnografice.

Dintre piesele care compun ansamblurile vestimentare argeşene şi muscelene, trei sunt cele care, prin bogăţia şi originalitatea compoziţiei decorative şi cromatice, s-au făcut cunoscute şi preţuite în toată ţara: marama, ia şi fota.

Eleganţa costumului de Argeş a fost amplificată de marama, piesa textilă ce acoperea capul femeii, cunoscută în termeni locali sub numele de *cârpă*, realizată iniţial din ţesătură de bumbac şi mai apoi din borangic.

Motivele ornamentale ale maramei, alese cu bumbac, fir sau mătase policromă, concentrate spre cele două capete, alternau cu vărgi, într-un ritm decorativ de mare efect estetic. Asocierea maramei fine, vaporoase, purtate numai în zile de sărbătoare, cu un *tulpănaş* monocrom, peste care se punea o cordea — o panglică colorată, lată de 12-15 centimetri ori de catifea neagră, decorată cu motive geometrice sau florale, realizate din cusături sau din mărgele policrome, conferea costumului femeiesc de Argeş un aspect sărbătoresc, o notă de strălucire şi de fast, subliniindu-i individualitatea. Cordeaua din catifea, numită local *legătoare*, completa ca o diademă învelirea capului cu marama. Calitatea deosebit

Marama şi ia — elementele distinctive ale costumului muscelean

[30] Vezi Fl.B. Florescu; P. Stahl; P. Petrescu, *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel.*

← *Port tradiţional de Muscel*

www.cimec.ro

Port tradiţional de Argeş: maramă, cămaşă, fotă şi catrinţă

de fină a piesei textile realizate din fir de mătase naturală şi ornamentaţia discretă, armonioasă de la capete dădeau înfăţişării portului femeiesc din zona Argeş o eleganţă aparte.

Un alt element care potenţează valoarea estetică a costumului argeşean îl constituie ia, cusută cu ornamente de forma unor pătrate sau romburi mari sau cu motivul S, spirala, steaua şi motivul cunoscut sub numele de *brâul cojocului*, care apare şi pe alte piese de port.

Foarte puternică a fost influenţa musceleană, în zona Argeş, pe ie apărând deseori elemente decorative caracteristice iei de Muscel, cum ar fi cel denumit *fuşti*, asemănător unor crestături oblice dispuse pe o nervură principală, sau motivul cunoscut sub numele de *floarea înfundată*, o cusătură afânată ieşită în relief. Alte elemente specifice cămăşii femeieşti argeşene sunt încreţul policrom, *blana* densă de cusături amplasată pe mâneci, încadrată cu un chenar alcătuit din frunze mici, cheiţele cusute într-o ascensiune de motive mărunte, fine, precum şi modul de purtare a mânecilor cu *pomneata* (manşeta) întoarsă. Finetea cusăturilor, îmbinarea armonioasă a culorilor, asocierea discretă a firului metalic, a mărgelelor policrome şi a fluturilor aurii făceau din fiecare piesă o creaţie unică, originală.

Fota de Argeş s-a purtat atât independentă, cât şi asociată în faţă cu o catrinţă.

În trecut, fota se ţesea numai din lână, într-o singură culoare — negru sau bleumarin închis, roşu, iar mai târziu din bumbac sau aţică în patru iţe şi, mai rar, în două iţe. Când se ţesea în două iţe i se spunea *fotă scorţată*, deoarece tehnica de ţesut era aceeaşi ca la scoarţă. La exemplarele vechi de fotă, păstrate în colecţiile muzeale, motivele ornamentale erau dispuse de jur-împrejur, în rânduri orizontale spre poale şi în direcţie verticală înspre cele două extremităţi, sub forma unei borduri late, la margini. Atunci când elementele decorative erau plasate numai spre poale, fota se numea *cu ghenar*, iar când ele urcau şi pe cele două capete, i se spunea *fotă cu ghenar încheiat*. Ornamentele geometrice — steaua, rombul, pătratul — se coseau cu acul, în variate puncte de cusătură artistică, cu lânică colorată, pe câmpul monocrom al fotei.

Cu timpul, decorul a evoluat, predominant fiind ornamentul ales care începe să ocupe suprafeţe din ce în ce mai mari pe câmpul fotei, rămânând neornamentată doar o porţiune foarte mică în spate.

Adeseori, cele două pulpane ale fotei se decorau în mod diferit: una dintre ele se învărga cu dungi verticale policrome, iar cealaltă se alegea; ele se puteau suprapune astfel încât, în zilele de sărbătoare, să fie vizibil capătul mai bogat ornamentat, iar în zilele de lucru, cel învărgat, această modalitate de distribuire a câmpurilor decorative, pe extremităţile piesei, vădind spiritul practic, deosebit de inventiv al ţărăncii române.

Începând cu anul 1900, în zona Argeş a pătruns şi s-a răspândit fota aleasă cu fir metalic, argintiu şi auriu, de influenţă musceleană, marcând o nouă etapă în evoluţia portului popular argeşean. Femeile din Câmpulung Muscel vindeau la târgul din Piteşti o gamă largă de piese de port produse în cadrul industriei casnice: marame de borangic, ii, fote, veste din catifea neagră, cu ornamente florale cusute cu fir. Această modă a prins foarte mult, fota cu fir, numită *vâlnic* în termeni locali, fiind nelipsită din zestrea fetei de măritat, iar mai târziu a fost

www.cimec.ro

adoptată şi purtată de toate femeile, chiar şi de cele în vârstă.

În zona Argeşului, fota s-a purtat şi asociată în faţă cu o catrinţă, cunoscută sub numele de *zăvelcă*. Fota de mici dimensiuni, în cazul în care se combina cu zăvelca, înfăşura strâns corpul în spate şi în părţi, rămânând întredeschisă în faţă. Pe fondul negru sau roşu al fotei, alesăturile se succedau în rânduri orizontale spre poale şi benzi verticale spre extremităţi.

Piesa din faţă, zăvelca, se remarca printr-o monocromie intensă, în general roşu-cireşiu, ca şi fota, şi printr-o decoraţie bogată, geometrică, florală sau antropomorfă (cea din urmă fiind o influenţă oltenească), concentrată în jumătatea sa inferioară şi grupată în benzi dispuse orizontal sau presărată pe toată suprafaţa. Fluturii aurii şi mărgelele policrome, care apăreau pe zăvelcă, înviorau şi mai mult această piesă, sporindu-i efectul decorativ.

Atât prin decorul cusut, şi nu ţesut, prin folosirea abundentă a firelor metalice, de origine orientală, pătrunse în costumul popular prin intermediul mânăstirilor sau al atelierelor de pe lângă curţile domneşti şi boiereşti, cărora li s-au alăturat beteala, paietele şi mărgelele folosite ca umplutură în cadrul unui motiv ornamental sau al unei compoziţii decorative, cât şi prin exuberanţa cromatică dominată de culoarea roşie, fota de mici dimensiuni şi catrinţa de Argeş, împreună cu cămaşa formau un ansamblu vestimentar de mare somptuozitate şi rafinament.

În zona Argeşului s-a întâlnit frecvent şi tipul de costum cu catrinţe perechi, o mare arie de circulaţie având-o varianta ornamentală compusă dintr-un decor învărgat (vărgi simple sau alese, dispuse în şiruri paralele, orizontale) şi un decor concentrat spre poalele catrinţei, purtând numele de *căpătâi* sau *prag*, constând din motive geometrice, antropomorfe, avimorfe sau fitomorfe.

La fel de răspândită a fost şi varianta decorativă la care compoziţia ornamentală era amplasată în treimea inferioară a piesei, fiind alcătuită fie din vrâste simple, orizontale, fie din vrâste alese ce alternau cu cele simple, fie din alesături.

O altă variantă a fost cea la care ornamentica se compunea din motive răspândite compact, omogen pe întreaga suprafaţă a ţesăturii.

Pe aceeaşi catrinţă întâlnim mai multe tehnici de alesătură: registre alese cu mâna încadrate de motive alese cu speteaza. Materialele folosite la alesături au fost: lâna, lânica, bumbacul, firul, mătasea, la care s-au adăugat fluturi şi mărgele.

Ie specifică zonei Argeşului

Fotă de Argeş

www.cimec.ro

Ansamblu vestimentar bărbătesc de Argeş

Dar costumul care a cunoscut cea mai mare faimă, bucurându-se de preţuirea iubitorilor de frumos, de atenţia pictorilor români şi străini ce l-au imortalizat în opere de o valoare artistică remarcabilă (N. Grigorescu, Gh. Tattarescu, Carol Popp de Szathmary, Michel Bouquet etc.) este cel de Muscel.

Toate piesele componente ale costumului muscelean concură la realizarea unui ansamblu vestimentar extrem de spectaculos, începând cu marama de borangic, un voal fin, lung de patru metri, bogat decorat pe toată suprafaţa sau doar spre capete, cu ornamente geometrice ori florale, policrome, realizate cu bumbac, mătase sau fire în culoarea argintului şi a aurului, dispuse în câmpuri romboidale.

Cămaşa de Muscel, numită aici *ie* (această denumire incluzând şi prezenţa poalelor), confecţionată dintr-o pânză cu dunguliţe galbene la marginea ţesăturii, se caracteriza atât prin mânecile deosebit de lungi, care se răsuceau în timpul purtării, cât şi printr-o opulenţă a decorului, având o serie de elemente decorative proprii, frecvent fiind cel cunoscut sub numele de *fuşti* sau *fuşte*, asemănător unor crestături înşirate de-o parte şi de alta a unei nervuri. Lucrat în roşu, negru şi în fir, motivul *fuşti*, amplasat pe mâneci şi pe piept, era de un mare efect plastic.

Alte motive ornamentale, ca *stâlpii*, *ciarba*, *curcanii*, *şerpeasca*, *melcii* etc., cusute în diverse puncte, mai des folosit fiind aşa-zisul punct bătrânesc — *punct gras* în Muscel —, prin care se obţinea o broderie în relief, fac din ia muscleană o culme a măiestriei populare româneşti.

O altă piesă componentă a ansamblului vestimentar femeiesc, care a sporit faima costumului de Muscel, a reprezentat-o fota compusă din două foi cusute pe orizontală, cu fond negru, dar şi albastru, roşu sau alb, ornamentată mai simplu înainte de 1880, cu vărgi la poale şi la capete, iar apoi cu motive geometrice alese cu mâna în război.

La poale şi adeseori şi în dreptul taliei, la brâu, decorul fotei apare sub forma unei borduri late de aproximativ 15 centimetri, colorată mai ales în roşu închis sau vişiniu, numită *mânz* sau *bantă* în Muscel.

După anul 1900, fota musceleană a cunoscut o amplificare a decorului; acesta ajunge să acopere întreaga suprafaţă a capetelor. Într-o fază ulterioară, şi varga de la poale începe să fie aleasă, luând forma unei borduri decorative late.

Fota albă, executată numai din fir, în întregime aleasă, a intrat în portul ceremonial al miresei, nelipsind din zestrea oricărei fete.

Utilizarea mătăsii, a firului metalic auriu şi argintiu, bogăţia ornamenticii au impus fota de Muscel la târgurile din ţară. Adoptată în costumul altor zone etnografice (inclusiv Moldova din stânga Prutului) datorită prestigiului valoric dobândit, fota musceleană a devenit o marcă etnică, intrând în componenţa aşa-zisului „costum naţional românesc".

În configuraţia costumului bărbătesc muntenesc, ansamblurile vestimentare argeşene şi muscelene şi-au păstrat linia structural simplă, o ornamentaţie echilibrată şi un colorit de mare rafinament, care le conferă o notă de eleganţă deosebită.

www.cimec.ro

Frecventă a fost cămaşa bărbătească cu clini, decorată cu broderii pe guler, la extremitatea inferioară a mânecilor, de-o parte şi de alta a gurii cămăşii şi pe poale, realizate cu lână, arnici şi fir metalic, precum şi cămaşa cu fustă (aşa-numita fustanelă nord-dunăreană), răspândită de-a lungul întregului lanţ carpatic, de la Dunăre până în Moldova de nord.

Cheiţele şi şabacele albe, executate în diverse motive, dungile din ţesătură (la cămaşa musceleană), care formează ele însele un ornament, asocierea discretă a firului metalic constituie trăsăturile caracteristice ale cămăşii bărbăteşti.

Cioarecii albi de dimie, simpli sau ornamentaţi cu găitan în dreptul *ghizdelor*, asociaţi cu vesta neagră de dimie, cu guler, lungă până la brâu, încheiată la două rânduri de nasturi, sau pantalonul de vară confecţionat din pânză albă de bumbac, ţesută în patru iţe, *în ochiuri* (romburi), completează ansamblul vestimentar bărbătesc..

În anotimpul răcoros, pieptarele şi cojoacele care reflectă în sistemul de ornamentare influenţa pieselor similare de peste Carpaţi (similitudini cu cele de Avrig sau Făgăraş), precum şi hainele de dimie: minteanul, zgheaa decorată cu găitan sau cu flori realizate cu lână ori aţă albă, mantaua şi gluga întregesc costumul bărbătesc.

O abatere de la costumul popular muntenesc cunoaşte, prin forma şi modul de ornamentare a pieselor componente, ansamblul vestimentar de Prahova, care se încadrează în tipologia portului cu fotă largă, încutată.

Cămaşa originară a costumului femeiesc se diferenţiază şi ea de sistemul clasic de ornamentare a cămăşilor munteneşti cu altiţă, încreţ şi râuri, fiindu-i specifică o altă modalitate de decorare a mânecilor, de influenţă transilvăneană, şi anume: două benzi orizontale de cusături — una mai lată, amplasată în partea superioară (*râu peste umăr*), iar cealaltă, mai îngustă, în dreptul cotului (*râu peste cot*), cusute în punct bătrânesc, buclat. Un alt element de origine transilvăneană îl reprezintă *brăţara sub obinzică*, o cusătură dispusă sub guler, realizată în tehnica *urzit pe creţuri*. În ultima etapă de evoluţie, cămaşa femeiască s-a încadrat în sistemul de ornamentare cu altiţă, utilizându-se în decor arniciul roşu şi negru, precum şi paietele.

Maramă şi ie cu fuşti (Muscel)

Maramă, ie şi fotă de Prahova

www.cimec.ro

Costum tradiţional:
fes, maramă, cămaşă şi fotă de Râmnicu Sărat

Fota, asemănătoare unei fuste creţe sau încutate, confecţionată din lână, ţesută în patru iţe şi dată la piuă, compusă din două foi unite la mijloc cu cheiţă, a fost iniţial simplă, cu fondul vânăt sau negru. Acest tip a evoluat în fota mai fină, ţesută în două iţe, decorată la poale cu vargă roşie, verde sau galbenă.

Cu timpul, decorul s-a amplificat urcând şi pe căpătâiele piesei. Pe *pulpanele* fotei de Prahova, ornamentele erau dispuse în sens vertical, sub forma unei benzi late, realizate fie din ţesătură, fie din alesătură, fondul acestui decor fiind de cele mai multe ori roşu. Pe poale, compoziţia ornamentală s-a grupat sub forma unei vărgi late, colorate, încadrate de câteva dungulite subţiri, numite în termeni locali toiege, sau sub forma unei suite de vărguţe, de aceeaşi lăţime cu aceea a vărgii late. Deseori, în decorul fotei încutate de Prahova a intervenit şi *telul*, firul metalic auriu sau argintiu. Fota creaţă a coexistat, în zona Prahovei, cu cea dreaptă, clasică.

În ansamblul costumului popular muntenesc se distinge, prin elemente specifice, originale, de mare rafinament decorativ şi cromatic, costumul de Buzău[31] şi, mai ales, cel de Râmnicu Sărat, o subzonă a Buzăului, caracterizat prin prezenţa fesului roşu, a cămăşii încreţite la gât (cusute cu fire de lână vopsite în gospodărie sau de amici, în punct bătrânesc, de cusătură buclată) şi prin fotă, o creaţie unică datorită organizării decorului pe căpătâiele cu fond roşu, folosirii lânicii policrome şi a firului metalic strălucitor printre alesăturile sau cusăturile care împodobesc extremităţile şi poala de la spate a piesei.

Caracteristice portului bărbătesc buzoian au fost cămaşa bătrânească, dreaptă, dar şi cămaşa scurtă cu *fustanelă*, ornamentate cu broderii albe, încinse cu brâul lat, de lână roşie, bogat decorat cu alesături realizate cu lână, lânică şi fir, care formează pata de culoare în cadrul ansamblului vestimentar alb, precum şi cioarecii din dimie albă, strâmţi pe picior, şi pantalonii de vară.

Vesta, hainele scurte de dimie neagră sau brună, alături de pieptarele şi cojoacele realizate de meşterii locali specializaţi, completează ansamblul vestimentar bărbătesc, conferindu-i o notă de sobrietate, robusteţe şi rafinament.

Portul teleormănean ocupă, în ansamblul costumului muntenesc, un loc aparte prin trăsăturile sale particulare, îmbogăţind repertoriul ornamenticii populare româneşti cu motive decorative originale, de o deosebită valoare plastică.

Analiza pieselor sale componente relevă existenţa unui complex unitar cu aspecte specifice, determinate de modul de viaţă al locuitorilor, de ocupaţia lor de bază, de condiţiile geografice, sociale şi istorice.

Intensele schimburi comerciale desfăşurate în zonă au presupus întotdeauna şi existenţa unor schimburi culturale. Astfel, mocanii au adus în zonă piese de port, elemente decorative şi tehnici care au influenţat, într-o oarecare măsură, portul local. Legăturile inter-zonale şi mai ales puternica influenţă exercitată de fastuosul costum de Romanaţi trebuie, de asemenea, avute în vedere.

---

31 Olga Horşia, *Zona etnografică Buzău.*

www.cimec.ro

Boscele vechi teleormănene

Totodată, cele patru oraşe ale zonei — Roşiori, Alexandria, Turnu Măgurele, Zimnicea — cu numeroasele lor ateliere meşteşugăreşti, au constituit puternice nuclee de atracţie pentru populaţia rurală. Oraşele au influenţat croiul unor piese de port, iar industria a invadat satele cu pânzeturi, catifele, postavuri, dantele etc. Negoţul intens practicat de *marghidani* (negustori ambulanţi) a generalizat utilizarea arniciurilor colorate, a fluturilor şi a mărgelelor care au îmbogăţit paleta cromatică şi au sporit nota decorativă a pieselor de port.

Asupra portului popular din sudul ariei s-a exercitat şi influenţa balcanico-orientală, determinată de existenţa raialelor turceşti pe linia Dunării. Fesul, mecheleţul, podoabele de aur (icuşari, mahmudele), găitanele, croiul pantalonilor largi cu tur, zăbunele sunt de origine balcanico-orientală.[32]

Piesele constitutive ale costumului teleormănean: ştergarul, cămaşa încreţită la gât, cămaşa dreaptă, *zoroclie*, precum şi cele două catrinţe purtate perechi, au îmbrăcat aici note particulare, proprii.

O formă arhaică de pieptănătură, pe care o mai purtau, în jurul anului 1900, numai femeile în vârstă, a constituit-o pieptănătura *cu coarne* (proeminenţe laterale realizate din cozi răsucite deasupra urechilor sub forma unui coc, prinse cu ace), peste care se purta un suport, cunoscut în toată zona sub numele de *conci*, dar care avea şi denumiri locale: *mercheleaţă* la Pietroşani, *mercheleţ* sau *chermeleţ* la Zimnicea şi Smârdioasa, *chenci* sau *checi* la Ţigăneşti. Indiferent de materialul din care se confecţiona — aba, văcălie de ciurel, nuia de dud sau de măr, joardă de viţă, cânepă groasă etc. — acest suport, peste care se aşezau diferite piese textile, avea rostul practic de a susţine părul, de a înălţa pieptănătura şi de a conferi figurii un aer maiestuos.

În vederea susţinerii pieptănăturii, peste conci, femeile se înveleau cu piese secundare anexe, cu rol funcţional, denumite *bariş*, *ciumber*, *dirmea*, iar peste acestea cu ştergar, maramă, tulpan, basma.

În zilele de sărbătoare, peste una dintre legăturile-anexe, nevestele purtau tulpanul (ornamentat cu *bagadele* şi mărgele policrome), ca piesă independentă sau asociat cu ştergarul, care în Teleorman a ajuns la o valoare artistică remarcabilă prin tehnicile folosite în compunerea câmpurilor decorative, prin diversitatea motivelor ornamentale şi prin nuanţele utilizate.

Trăsătura caracteristică a ştergarului teleormănean, cunoscut în toată zona sub numele de *cârpă*, este ornamentaţia cu vărgi realizate fie din urzeală, cu fire mai groase de bumbac alb, între care se intercalau şi fire de borangic gălbui, dispuse de-a lungul ţesăturii, fie din bătaie, cu vărgi pe lat, iniţial numai albe, apoi şi colorate, albastre sau galbene, dispuse pe tot câmpul sau numai la extremităţi, între care se executa un gen de ajur şi se introduceau fire de beteală.

Cu timpul, ornamentica ştergarului a fost îmbogăţită la capete cu intercalări de găurele şi cu alesături dispuse fie sub forma unor motive izolate, fie într-o înşiruire pe intervalele libere dintre grupele de vărgi. Alesăturile constând din motive geometrice, fitomorfe şi avimorfe — alese pe ştergarele mai vechi cu mătase sau cu aţă albă de bobină, iar mai târziu cu arnici şi bumbac răsucit sau cu fire mercerizate şi fire de lână policrome — erau realizate cu speteaza şi alternau cu grupurile de vărgi simple.

Ştergarul teleormănean se caracteriza prin dimensiuni mari: lungime de până la 3,50 metri, lăţime de 0,80 metri, capătul ales de 0,75 metri.

[32] Maria Cioară-Bâtcă; Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*.

www.cimec.ro

Ansamblu vestimentar din Vlaşca: maramă, cămaşă, pieptenar şi boscea

Ace de cap, *spelci*, cu gămălie colorată, fixau ştergarul în dreptul tâmplei — în toate zonele muntenești, de altfel —, iar uneori se grupau în şir continuu deasupra frunţii (Teleorman), constituind un element pur decorativ. Pe frunte, sub ştergar, femeile purtau bani de aur (*icuşari*), cusuţi pe o panglică neagră.

În afara mărgelelor colorate din sticlă şi piatră, purtate de toate categoriile de vârstă, proprie fetelor şi nevestelor a fost salba de aur, numărul şiragurilor de galbeni indicând starea materială a purtătoarei. Salba de mahmudele se compunea din unul până la patru galbeni mari, aşezaţi la mijloc, şi din icuşari (galbeni mărunţi) în părţi, cusuţi pe o panglică neagră sau înşiraţi pe lanţ. În urechi, se purtau icuşari de aur, toarte sau cerceri din mărgele. Pe braţe, fetele purtau brăţări din aluminiu, aramă, os sau din şiraguri de mărgele mărunte, iar pe degete inele de aur, argint, aramă sau din alte metale.

Din punct de vedere morfologic, cămaşa feminească din zonă se încadrează în tipul carpatic, fiind cunoscută local sub numele de cămaşă *mocănească*, şi în tipul *poncho*, cu mânecile prinse din umăr, denumită cămaşă *zoroclie*.

Cămaşa încreţită la gât, cu mânecile ornamentate în cele trei registre tradiţionale — altiţă, încreţ, râuri —, se caracteriza prin compartimentarea în pătrate a motivelor ce alcătuiau altiţa, trăsătură specifică şi cămăşii femeieşti de Vlaşca. Decoraţia cămăşii se realiza fie prin cusătura cu acul „la un fir" sau „la mai multe fire", „în puncte", „în muscă", „în tighel", „pe dos", „în şabac", fie prin alesul în război.

Cămaşa dreaptă, *zoroclie*, pentru zile de sărbătoare, se cosea „la fir", cu mătase albă în jurul gurii, pe piepţi, în dreptul umărului, la extremitatea mânecilor şi pe poale.

Peste cămaşă, femeile îşi încingeau mijlocul cu un brâu de lână ţesut în patru iţe, pe fond roşu, cu dungi pe lat, care alternau cu motive alese cu mâna şi purtând denumiri precum *răsucituri*, *şerpi*, *gura păpuşii*, *peştişorul*. Printre alesături apărea, uneori, un fir auriu sau argintiu, ca la brâiele bănăţene.

În zonă s-au purtat şi brâie ţesute în patru iţe şi năvădite în ochiuri. Brâul femeiesc se mai ţesea şi în două iţe, în tehnica întâlnită şi la boscele (denumită *scos* — urzeala ascunsă şi bătaia foarte deasă). Aveau fond roşu sau negru, decorat cu vărgi colorate în alb, roşu, negru, verde, galben, albastru, dispuse pe lat. La capete, brâul era ornamentat cu ciucuri. Peste brâu se înfăşurau bete din lână sau din urzeală de lână şi bătaie de bumbac, ţesute în două iţe, năvădite în *ochiuri* sau în *boabe*. Betele erau înguste de un deget şi ornamentate cu ciucuri de-o palmă, ce atârnau pe şold.

Catrinţa, cunoscută în zonă sub numele de *zuvelcă* sau *boscea*, se confecţiona din urzeală şi bătaie de lână, din urzeală de borangic şi bătaie de lână, din urzeală de cânepă şi bătaie de lână. Piesa de sărbătoare era bosceaua care se ţesea în două iţe, în tehnica *scos*, în spată mai rară. Boscelele vechi (urzeală de bumbac răsucit şi bătaie din lână, toarsă subţire) erau compuse din două foi, cusute pe lungime cu acul.

Compoziţia ornamentală, la boscelele purtate de bătrâne, se concentra în jumătatea inferioară, către poale, decorul constând din trei vărgi înguste despărţite prin câte un rând de alesături

Veche cămaşă de Vlaşca →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

cu speteaza. Întreaga compoziţie era cunoscută sub numele de *prag*. Trupul boscelei era negru sau albastru, iar marginile erau „bătute" cu acul (festonate) cu lână roşie sau albastră.

La tinere, fondul boscelei era *nărânzat* (roşu), iar compoziţia decorativă consta din vărgi dispuse orizontal, realizate din bătaie, sau din vărgi înguste care alternau cu altele mai late, între ele fiind plasate alesături geometrice şi fitomorfe. La poale, motivele ornamentale fitomorfe, antropomorfe sau avimorfe erau grupate compact — în *prag*.

Boscelele se încingeau în talie cu băieri din lână sau din bumbac alb, negru, galben. Pe anumite porţiuni, alesătura era *spartă*, nu se lega. Tehnicile în care se alegeau motivele ornamentale erau deosebit de variate: „pe deasupra", „pe rost", „în spetează". Alesăturile se realizau cu lână sau lâniţă policromă adusă de marghidani. Bosceaua aleasă pe toată suprafaţa se purta numai la spate. La poale avea ciucuri roşii şi albaştri. Boscelele erau ornamentate cu fluturi la femeile tinere şi cu mărgele la bătrâne.

Giubea şi boscea de Teleorman

La început, boscelele s-au purtat perechi; apoi, bosceaua din spate s-a asociat cu o zuvelcă purtată în faţă, ornamentată cu vărgi dispuse orizontal, spre poale desfăşurându-se *pragul* format din vărgi alese cu speteaza. În câteva sate (Slobozia Mândra, Uda-Clocociov, Traian), bosceaua purtată în spate s-a asociat cu o catrinţă purtată în faţă, numită *presteleancă*, alcătuită din două foi încheiate pe lăţime, cu decorul dispus în benzi verticale, simple sau alese; spre poale apărea *pragul*.

Pe vreme rece, femeile purtau *cojochiţă* — un pieptar scurt, fără mâneci, despicat în faţă, ornamentat pe piepţi, pe spate şi la buzunare cu elemente fitomorfe cusute cu lâniţă policromă şi cu fâşii de meşină colorată, precum şi cojoace lungi până la brâu, cu mâneci ornamentate cu găitane negre, în formă de floare.

Dintre hainele groase, piesa de rezistenţă a constituit-o cojocul *creţ* sau „cu clini" (numărul acestora ajungând până la 12), purtat obligatoriu de către mirese. Lung până sub genunchi, cu sau fără mâneci, strâns pe corp, cojocul era decorat cu motive fitomorfe şi cu *ihră* (fâşii de piele albă pe care se coseau *flori* cu lâniţă colorată, încadrate cu ornamente din *ihră* verde împletită). La guler, pe margini şi la mâneci, se borda cu garnituri din blană neagră de miel.

În zonă au circulat, pe lângă produsele centrelor locale, şi piese provenite din Câmpia Romanaţilor, îndeosebi din vestitul centru de la Corabia, cunoscute sub numele de pieptare şi cojoace cu *cosoaie* (spirale de ihră verde şi lânică policromă).

În portul popular femeiesc, pieptarele şi cojoacele ornamentate au ieşit din uz mai de timpuriu, fiind înlocuite cu haine de provenienţă industrială. Dintre aceste haine, menţionăm scurteicile şi caţaveicile, generalizate în toată zona, precum şi zăbunele.

În anotimpul rece, femeile au mai purtat o haină din aba albă, dată la piuă, scurtă până la şold, cunoscută sub numele de şubă, ornamentată cu găitane de lână. Ea a ieşit din uz după primul război mondial.

Portul popular bărbătesc reflectă mai mult decât cel femeiesc legătura strânsă cu specificul îndeletnicirilor şi cu condiţiile climatice locale.

În anotimpul cald, bărbaţii îşi acopereau capul cu pălării împletite din paie de grâu, cu pălării din postav cu borul uşor ridicat, numite local „pălării popeşti". Iarna, se purtau căciuli din blană de miel, *moţate* la tineri şi „cu fund" (rotunde) la oamenii în vârstă.

www.cimec.ro

Cămaşa bărbătească se încadrează în cele două tipuri principale: cămaşa dreaptă şi cămaşa cu platcă. Pânza din care se ţeseau cămăşile era învărgată din urzeală cu fire de bumbac alb mai gros, care ieşeau în relief, fiind cunoscută sub numele de pânză *cu ghenare* ori *cu margini*. Pentru cămăşile de sărbătoare, se folosea pânza învărgată cu borangic sau cu bumbac creţ.

Cămaşa dreaptă, *zoroclie*, a fost tipul cel mai vechi purtat în zonă — lungă până mai jos de genunchi, cu guler drept de două-trei degete, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară. Toate părţile componente ale cămăşii se uneau cu cheiţă executată cu acul sau cu igliţa, care a căpătat, cu timpul, atribute estetice. Cămaşa de sărbătoare era bogat decorată cu şabace înguste albe pe guler şi cu *bagadele* (colţişori) pe margini.

Cămaşa cu platcă, apărută la sfârşitul secolului al XIX-lea, a circulat în două variante: cu platcă dreaptă, cu guler pe lângă gât şi mâneci lungi, libere la extremitatea inferioară, şi cu platcă încreţită, cu guler răsfrânt şi mâneci largi, strânse în *bantă*.

Pantalonii de vară, confecţionaţi din bumbac pentru zile de sărbătoare, se croiau din patru foi încheiate cu cheiţă, fiind largi în partea superioară şi mai strâmţi de la genunchi în jos. La marginea inferioară erau decoraţi cu şabac sau cusuţi cu motive geometrice şi fitomorfe şi terminaţi cu *bagadele*.

În toată zona, în anotimpul rece s-au purtat nădragi (*dimii*) confecţionaţi din aba ţesută în patru iţe. Croiţi din patru-şase foi, nădragii erau ornamentaţi pe părţile laterale, pe buzunare şi la marginea inferioară cu găitane. Culoarea abalei era neagră, albastră, maro, iar găitanele puteau fi negre, roşii, albastre, galbene, albe.

Nădragii se purtau împreună cu veste din stofă, cu revere, încheiate la două rânduri, cu veste din postav ornamentate cu găitane sau tighele colorate şi şireturi albe sau cu o vestă numită *ielic*, decorată cu găitane albe şi negre şi cu piepţii roşii întorşi ca nişte revere.

În unele localităţi din vestul zonei s-au purtat şi nădragi albi, strânşi pe picior, croiţi din două foi, patru clini şi tur. La marginea inferioară aveau manşete întoarse, crăpate într-o parte; se ornamentau cu găitane negre ori bleumarin.

Bărbaţii îşi încingeau mijlocul cu un brâu de lână ţesut în patru iţe, pe fond roşu, cu ciucuri la capete. În preajma primului război mondial, au apărut brâiele învărgate fie din urzeală, fie din urzeală şi din bătaie, terminate cu ciucuri la extremităţi. În satele din sudul zonei s-au purtat brâie cu vărgi din urzeală, verticale şi cu benzi policrome transversale, alese cu speteaza; la ambele capete, aveau ciucuri lungi.

La brâu, bărbaţii purtau un *şervet* din pânză de bumbac, decorat cu vărgi, cusături sau alesături policrome. Ei legau la brâu o pungă din piele de miel, în care ţineau tutunul şi banii.

Bărbaţii au purtat obiele din pănură albă, înfăşurate pe picior până sub genunchi şi legate cu nojiţe negre din lână, păr de capră sau de cal. Peste obiele se încălţau opinci din piele de porc, de vită sau de cal, cu *cioc* mic, încreţite fie numai în faţă, fie şi pe părţi; adeseori aveau la baza ciocului o limbă prin care se trecea cureaua de piele ce fixa opinca de picior. Obielele se purtau şi peste ciorapi împletiţi din lână albă sau neagră, ornamentaţi în partea superioară cu cusături policrome cu motive fitomorfe şi colţari realizaţi cu igliţa.

În multe sate, peste obiele sau peste ciorapi se purtau turetci din lână albă ornamentate cu găitane negre sau bleumarin.

În zilele de sărbătoare bărbaţii se încălţau cu cizme înalte, negre sau galbene, cu carâmb moale, cu creţuri; ghete cu gumilastic; *iminei* (un fel de bocanci din piele, cu pinteni la spate).

În zonă s-au purtat o gamă variată de piese confecţionate din blană, lucrate de meşterii locali sau cumpărate din oraşele Caracal, Corabia, Roşiori sau de la târgurile ce se ţineau în diferite localităţi ale zonei.

Cele mai frecvente au fost *burticarele* — pieptarele înfundate — şi pieptarele despicate, ornamentate cu motive fitomorfe cusute cu lâniţă la buzunare, piepţi şi spate şi cu aplicaţii din piele. Pieptarele erau bordate cu blăniţă neagră de miel (*zagara*).

De la Caracal se cumpărau pieptare înfundate şi vestitele cojoace cu *cosoaie*. Numai cei înstăriţi îşi puteau permite să poarte asemenea piese costisitoare din cauza decorului bogat ce consta din motive vegetale şi rozete policrome, cusute cu lâniţă, din *cosoaie* (spirale) executate cu ihră verde şi din găitane negre. Cojoacele cu cosoaie aveau pe piepţi, de o parte şi de alta a deschizăturii, pe mâneci şi pe spate acelaşi decor ca şi pieptarele.

O piesă de sărbătoare a reprezentat-o cojocul bărbătesc *creţ*, cu 20-24 de clini, lung, ornamentat cu motive vegetale cusute cu lâniţă policromă în dreptul taliei, pe piepţi şi pe mâneci.

www.cimec.ro

Peste pieptar şi cojoc, bărbaţii îmbrăcau *cheba*, o haină din aba seină, lungă până în dreptul şoldurilor sau trei sferturi, cu mâneci, cu guler pe lângă gât sau cu guler mare, ca o glugă; era ornamentată cu găitane.

Peste chebă, în sezonul rece, se purta ipingeaua zisă şi *imurluc* — o haină din aba neagră, albă sau maro, ţesută în patru iţe, dată la piuă, lungă până la glezne, croită din patru sau cinci foi cusute pe orizontală. Această haină, cu sau fără mâneci, cu clini laterali, avea guler drept pe lângă gât şi o glugă numită *chepeneag*. Se încheia cu bumbi de lemn sau cu nasturi din piele şi se ornamenta cu găitane pe poale, la gură şi la mâneci, iar pe glugă cu cusături policrome.

O viziune estetică aparte caracterizează costumul femeiesc din sudul Munteniei — zona Vlaşca. Aici, piesa de rezistenţă era *peştemanul*, care îmbracă corpul de la talie în jos, o ţesătură dreptunghiulară, largă, încutată mărunt, cu câmpul negru. Capetele policrome alese la margini sub forma unei borduri şi varga roşie de la poale sunt notele sale particulare. Peştemanul se asociază întotdeauna cu o boscea purtată în faţă, cu fondul roşu sau măsliniu, decorată cu motive dispuse în registre paralele, orizontale.

Prin modul ornamentării (pe căpătâie) şi prin varga roşie de la poale, peştemanul de Vlaşca se apropie de fotă, iar prin lărgimea şi încutarea sa şi prin modul de purtare — asociat cu catrinţa — această piesă aminteşte de vâlnicul oltenesc.

Găteala capului, compusă din conciul de fier, învelit în pânză, denumit local *mecheleţ*, fixat pe cap cu ajutorul unei piese anexe, de formă triunghiulară, peste care se aşeza marama de borangic, de mari dimensiuni, prezintă similitudini cu învelitorile de cap tipice zonei teleormănene. Diferă însă modalitatea de învelire cu marama, unul dintre capetele acesteia fiind adus peste creştet, unde se fixa cu ace de păr decorative, de aşa manieră, încât colţul să cadă liber pe mijlocul frunţii.

Compartimentarea în pătrate a rândurilor ce compun altiţa de pe mânecile cămăşii femeieşti de Vlaşca constituie o altă asemănare cu costumul teleormănean.

Portul pantalonilor, numiţi local *poturi*, foarte largi, reflectă influenţa balcanico-orientală exercitată asupra costumului popular în general.

Armonia, măsura, măiestria şi virtuozitatea tehnică, rafinamentul decorativ şi cromatic ale elementelor care constituie ansamblurile vestimentare femeieşti şi bărbăteşti din Muntenia reflectă gustul şi concepţia estetică a multor generaţii de creatori care au prelucrat fondul tradiţional de valori în tipare plastice inedite.

Ipingea (Teleorman) ↗

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Bărăganul şi Dobrogea

În spaţiul de cultură al Dunării de Jos, portul popular, prin anumite elemente specific locale, se desprinde atât de ansamblurile vestimentare caracteristice zonelor învecinate, cât şi de cele de pe întreg cuprinsul României, punând interesante probleme legate de originile sale, cu atât mai mult, cu cât aria de răspândire a acestui tip de costum acoperă, în mod miraculos, teritoriul fostei provincii romane Moesia Inferior, locuită în antichitate de traco-geţi.

Cum s-a constituit aici, la Dunărea de Jos, un canon estetic, un „program decorativ" specific ce s-a dovedit a fi extrem de rezistent în timp şi care s-a păstrat, cu modificări neînsemnate, vreme de secole în această arie, conferindu-i o impresionantă unitate stilistică, asigurată de existenţa unor modele arhetipale perpetuate până în zilele noastre?

Precizarea unor date esenţiale, care se referă la istoria arealului investigat, ni se pare extrem de necesară pentru cunoaşterea întregului complex de factori care au contribuit la zămislirea acestei culturi străvechi şi unitare pe ambele maluri ale Dunării, pentru înţelegerea anumitor epoci şi a producţiei lor spirituale, care reflectă concepţii de viaţă, precepte morale, particularităţi de tehnică, stil şi expresie artistică.[33]

Vreme îndelungată, această întinsă arie culturală de caracter romanic, care cuprindea Câmpia Dunării, sudul Moldovei, Dobrogea, Bugeacul şi partea de nord-est a Peninsulei Balcanice (din actuala Bulgarie), a format o unitate administrativă, politică, militară, având un mod de viaţă asemănător, care n-a putut să nu lase urme şi să nu-şi pună amprenta asupra evoluţiei şi dezvoltării ulterioare a culturii populaţiei băştinaşe, a geţilor romanizaţi.

După căderea limesului danubian şi aşezarea slavilor în Peninsula Balcanică, Dacia nord-dunăreană devine centrul de greutate al romanităţii orientale.

Mediul geografic şi condiţiile de viaţă ale locuitorilor erau similare pe ambele maluri ale Dunării de Jos, redevenită un fluviu intern al Imperiului Bizantin, aşa cum mai fusese un fluviu intern al Imperiului Roman, iar mai demult un curs de apă care unea lumea traco-getică.

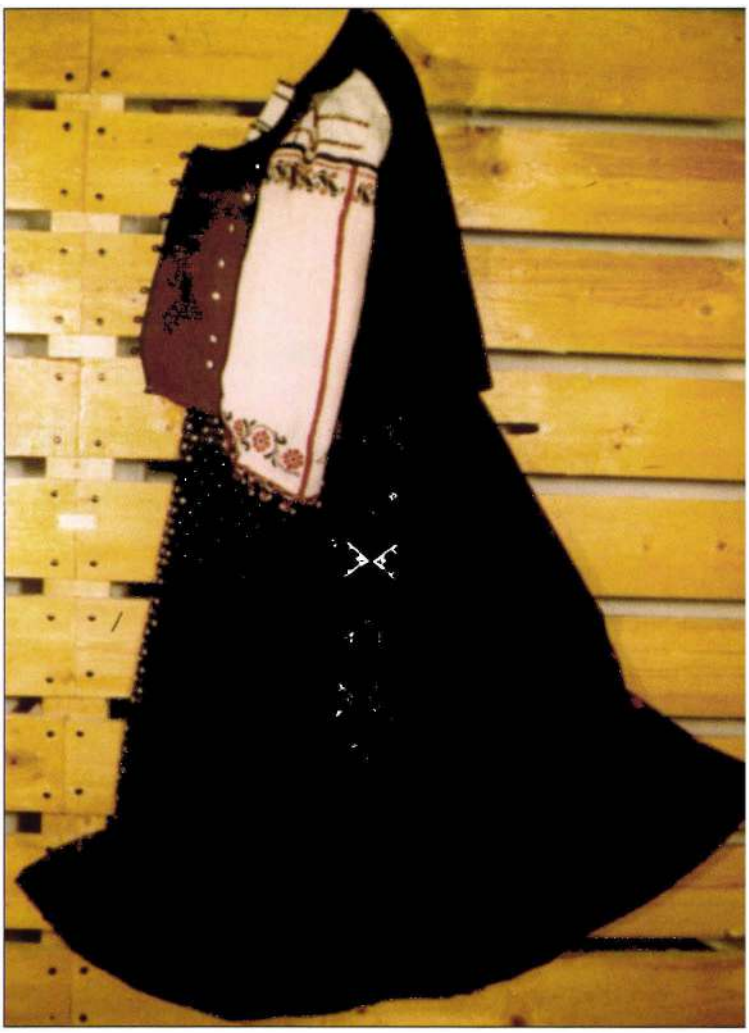
Formele de trai asemănătoare ale unor populaţii cu substrat etnic comun la origine au dus la conturarea unui stil înrudit în arta popoarelor ce se dezvoltau de-a lungul marelui fluviu.

În Evul Mediu, acest spaţiu geografic a fost străbătut de drumuri comerciale de o mare însemnătate: cele care porneau de la gurile Dunării spre Lvov şi Crimeea; drumul negustorilor din Balcani spre Marea Baltică; drumul Europei Centrale care, pornind din zona Adriaticei, trecea prin Ţările Române, ajungând în Flandra.[34]

După cucerirea statelor din Balcani şi transformarea lor în provincii, Imperiul Otoman ia în stăpânire şi cetăţile româneşti nord-dunărene, transformându-le, împreună cu teritoriile din jurul lor, în raiale turceşti: Turnu (Măgurele), Giurgiu, Brăila. La fel se întâmplă şi cu cetăţile moldoveneşti de apărare de pe Nistru: Cetatea Albă, Tighina şi Hotin.

33 Elena Secoşan; Maria Bâtcă. *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini şi evoluţie*, p. 7-21.

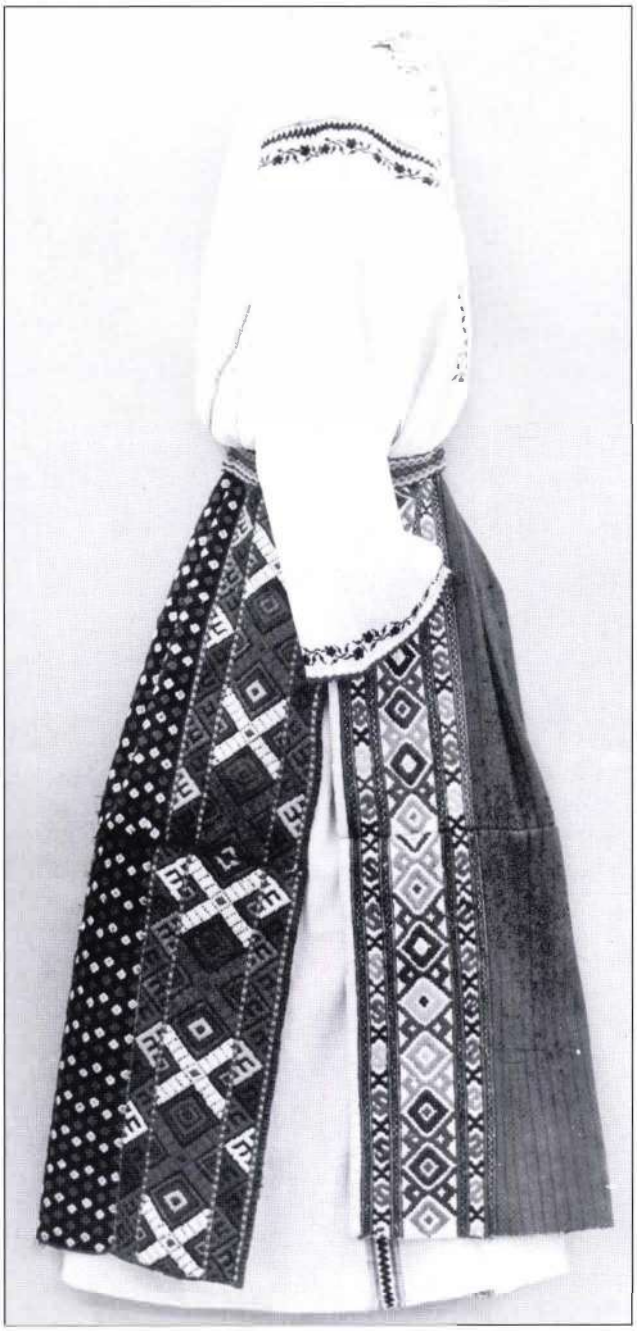
34 *** *Enciclopedia geografică a României*, p. 155.



Port tradiţional: cămaşă dreaptă, andrele, pestelcă şi vestă din zona Constanţa

← *Pereche dobrogeană în port tradiţional*

www.cimec.ro



Ansamblu vestimentar din zona Constanţa: cămaşă dreaptă şi pestelci

Dobrogea se afla sub ocupaţie turcească de la 1420, iar Bugeacul, din anul 1538.

Patru secole de dominaţie otomană asupra întregii arii geografice a Dunării de Jos şi-au pus pecetea şi asupra evoluţiei culturii populare, elementele sud-dunărene, de influenţă balcanico-orientală, cum ar fi: fesul, podoabele din monede turceşti de aur (icuşari, mahmudele), găitanele, croiul pantalonilor bărbăteşti, largi, cu tur, asemănător şalvarilor, zăbunele pătrunzând în costumul local fără să-i altereze structura de bază.

În cercetarea costumului popular în general şi a celui din Dobrogea în special, trebuie avut în vedere rolul factorului demografic, precum şi însemnătatea istorico-etnografică a acestuia.

Frecventele şi pustiitoarele războaie purtate pe pământul Dobrogei au făcut ca ponderea populaţiei româneşti să fie diferită, mai mare în vremurile de linişte, mai mică în perioadele de restrişte. O serie de documente, ca şi impresiile călătorilor străini, îi atestă pe românii dobrogeni băştinaşi, aşa-numiţii *dicieni*, ca ocupând întregul mal dunărean, de la guri şi până la Silistra, reprezentând elementul de continuitate pe aceste locuri în toate timpurile. Numărul populaţiei româneşti băştinaşe din Dobrogea a sporit continuu şi prin emigrările din Principate, datorate condiţiilor sociale foarte grele din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. În decursul vremurilor, românii din judeţele învecinate, Ialomiţa, Buzău, Brăila — aşa-numiţii *cojani* —, apoi cei din judeţele limitrofe ale Moldovei, cunoscuţi sub numele de *moldoveni*, găsind condiţii de viaţă mai bune în Dobrogea, au preferat să se stabilească aici, mărind numărul locuitorilor din unele sate sau înfiinţând chiar sate noi.

În nordul Dunării, elementul românesc, cu un caracter rural-agricol, a crescut de-a lungul timpului şi prin adaosul de români din zonele subcarpatice şi sud-dunărene, dar şi de păstori veniţi din Ardeal, mai ales din acele zone în care oieritul a constituit din vremuri vechi ocupaţia tradiţională de bază a locuitorilor: Braşov, Sibiu, Făgăraş.

Prin stabilirea lor definitivă în Dobrogea, unde au întemeiat aşezări durabile şi stabile, mocanii au constituit elementul care a asigurat, de-a lungul secolelor, continuitatea elementului românesc de aici. Prin comerţul pe care l-au practicat, concomitent cu păstoritul la început, iar mai târziu şi independent de acesta, ei au făcut să circule pe o vastă arie geografică o serie de piese de port.

Elementul românesc stabilit în Dobrogea a contribuit la menţinerea şi păstrarea portului propriu, cu care a venit din regiunile de baştină mai sus-menţionate, dar a influenţat şi portul local, autohton, transmiţând anumite elemente de costum. Iată de ce, alături de cămaşa femeiască dreaptă, care este a locului, s-a purtat în judeţul Constanţa şi cămaşa încreţită la gât, pe care locuitorii băştinaşi, pentru a-i indica proveniența, au numit-o cămaşă mocănească. Şi exemplele cu aceste influenţe şi împrumuturi reciproce ar putea continua.

www.cimec.ro

Când ne referim la spaţiul de cultură al Dunării de Jos, avem în vedere o întinsă arie geografică ce depăşeşte fruntariile României, cuprinzând Bărăganul (judeţele Ilfov, Ialomiţa, Călăraşi, Brăila şi Galaţi), Dobrogea (judeţele Tulcea şi Constanţa), Bugeacul (sudul Basarabiei) şi partea de nord a Bulgariei, între Dunăre şi Balcani.

În această arie geografică, cu o istorie comună şi condiţii de viaţă asemănătoare, s-a elaborat în timp un sistem propriu de forme artistice şi ornamentale cu rădăcini puternice în respectivele tradiţii locale, s-a cristalizat un tip de costum unitar, cu un stil bine conturat.

Elementele sale constitutive fundamentale sunt cămaşa asociată cu cele două catrinţe, denumite local *ote*, *zăvelci*, *boscele* sau *pestelci*.

Cămaşa dreaptă, gen tunică, asociată întotdeauna cu cele două catrinţe, constituie prototipul ansamblului vestimentar specific spaţiului cultural al Dunării de Jos.

Cunoscută sub numele de cămaşă *zoroclie*, în Bărăgan cămaşa dreaptă prezintă o mare unitate morfologică şi stilistică, conferită de materiile prime din care se confecţiona, de varietatea fibrelor folosite şi modalitatea de asociere a lor, de elementele de croială şi de terminologia referitoare la ele, ca şi de sistemul decorativ.

Bunăstarea economică a locuitorilor a dus la utilizarea în confecţionarea cămăşilor a unor materiale diverse şi de bună calitate (in, bumbac, borangic). În deceniul patru al secolului al XIX-lea, au fost introduse şi diverse sorturi de bumbac: *bumbăcelul*, *inişorul*, *bumbacul de spumă*, folosite la ţesătura de fond. Cămăşile de mare ţinută aveau stanii şi mânecile ţesute din bătaie de borangic şi urzeală de inişor, asocierea acestor două fibre fiind de mare efect decorativ.

În ţesătura de fond, se introduceau în urzeală fire de armici roşii, albastre, negre şi galbene, alternând un dinte colorat cu trei-patru dinţi albi, realizându-se aşa-numita vărgătură „din spetează". Se băteau şi cu suvelniţa vărgi din acelaşi armici colorat. Vărguţele se realizau şi introducând în urzeală fire de bumbac mai groase şi răsucite, de culoare albă. Grosimea acestui bumbac, numit local *sacâz* sau *tiriplic*, dădea relief vărgilor, numite *marne*. Cămăşile de sărbătoare erau învărgate şi cu fire de borangic.

Vărgătura începea de la marginea pânzei, de unde şi denumirea ei de „pânză cu margine" sau „marne de tiriplic" ori „pânză cu chenar" în Bărăgan, sudul Dobrogei şi sudul Basarabiei sau de „pânză chirachie" în satele din nordul Dobrogei ori „cu dinţi" sau „cu fâşii" în ţinutul Vulcăneşti din sudul Basarabiei. Spre deosebire de vărgile plasate la marginea pânzei (*marne*), se realizau şi grupuri de vărgi distincte pe mijlocul materialului, denumite sugestiv *mijloace*.

La cămăşile de sărbătoare din sudul Basarabiei, stanii şi mânecile se ţeseau în război, cu vrâste cafenii din bumbac vopsit în *calacan*, şi se ornamentau cu *ridicături* realizate cu speteaza, în trei-cinci iţe, cu bumbăcel alb.

Dungile prezente în textura pânzei, realizate din diverse calităţi de fibre, constituiau ele însele un sistem decorativ care, alături de motivele ornamentale geometrice sau fitomorfe stilizate, amplificau valoarea artistică a cămăşii.

Ingenioase sisteme de croială, demonstrând adaptarea la necesităţile practice frecvent întâlnite în Bărăgan şi în Dobrogea, s-au păstrat până aproape de zilele noastre. Dintre aceste procedee îl amintim pe cel cunoscut sub numele de *clini scoşi*. Pe ambele laturi ale foii din spate a cămăşii se adăuga, la clinul mare, în dreptul şoldurilor, câte un clinişor triunghiular obţinut prin tăierea a circa 20 de centimetri din vârful bucăţii de pânză croite pe diagonală şi destinate clinului mare. Clinişorii întăreau cusătura de unire a clinului mare cu trupul cămăşii.

Costume tradiţionale din zona Tulcea

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Cămaşa dreaptă a fost iniţial fără guler, răscroită pe lângă gât sau croită cu gura pătrată (sudul Basarabiei), iar mai târziu, cu guler îngust ca o bentiţă. Partea superioară a cămăşii era numită *ciupag* sau *nadă* în toată aria, iar cea inferioară, *poale*. În spaţiul Dunării de Jos, cămaşa dreaptă apare atât sub forma veche a cămăşii lungi, într-una cu poalele, cât şi sub forma cămăşii cu poalele cusute de stani, în dreptul taliei, în Bărăgan şi în Dobrogea, şi mai jos, în dreptul şoldurilor, în sudul Basarabiei (ţinuturile Cahul şi Vulcăneşti).

Mânecile erau largi, libere la extremitatea inferioară sau strânse pe *brăţări* (numite şi *mangete* în unele sate din sudul Basarabiei), de forma unei bentiţe late de două degete, încheiate cu *bumbi*.

Procedeele de îmbinare a foilor de pânză ce compuneau cămaşa au evoluat de la simplele cusături funcţionale — însăilături şi tivituri —, până la cusăturile ornamentale de un mare efect decorativ. Pe porţiunile expuse vederii, cum ar fi mânecile, umerii, pieptul şi spatele cămăşii, se utiliza în mod curent cusătura denumită *cheiţă*, care unea marginile foilor de pânză în diverse sisteme, având valenţe estetice. Executate cu acul, cu armici roşu, albastru sau negru, cheiţele purtau denumiri care variau de la un sat la altul: *încheietură mare*, *încheietură cu două picioruşe*, *mreajă*, în funcţie de punctele de cusătură în care acestea se executau.

Tivurile pânzei se întăreau la gura cămăşii, mâneci şi poale cu găurele simple sau duble, din care s-a dezvoltat *şabacul*, un decor de fire trase, gen ajur, cusut cu fir alb.

Un alt element comun care conferă unitate stilistică şi valoare artistică acestei cămăşi în întreaga arie cercetată îl constituie colţişorii mărunţi care împodobesc gulerul, gura cămăşii, extremităţile mânecilor şi poalele şi a căror denumire este extrem de diversă, de la o zonă la alta: *bibiluri*, *bagadele*, *moţorele*, *nodăţele* (în Bărăgan şi Dobrogea), *zimţişori* (ţinutul Cahul), *zimţi* (ţinutul Căuşani) şi *gheboşi* (ţinutul Vulcăneşti). Ei sunt realizaţi cu acul, din fir alb sau colorat. De o virtuozitate tehnică deosebită sunt colţişorii care mărginesc tivurile de la mânecile cămăşilor, numiţi *tandică* în sudul Basarabiei, fiind asociaţi, adeseori, cu mărgele mărunte policrome.

← *Ansamblu vestimentar din zona Tulcea*

Întăriţi şi fasonaţi cu o cusătură măruntă, în diverse puncte minuscule, care denotă migală şi pricepere, colţişorii dau impresia unei dantele. Tehnica *bibilului*, dezvoltată din cusătura utilitară, a cunoscut o amploare şi un rafinament deosebite în spaţiul de cultură al Dunării de Jos.

Decorul geometric sau fitomorf stilizat este discret la cămaşa dreaptă, fiind amplasat în acele locuri care subliniază liniile croiului: la gura cămăşii, în dreptul umărului, la extremităţile mânecilor, pe poale, dar şi pe guler, când acesta există. Tehnicile în care se coseau motivele ornamentale erau: „în urma acului", „în cruciuliţe", „pe fir", cusăturile fiind realizate cu armici roşu şi negru sau roşu şi albastru, cu fir de borangic fiert şi boit în *nărânzat* (roşu) sau cu lâniţă colorată.

Combinarea sistemului decorativ rezultat din tehnica ţesutului cu cel realizat prin cusătură constituie trăsătura fundamentală ce caracterizează compoziţia ornamentală a cămăşii drepte din aria Dunării de Jos.

Elementul care conferă acestui ansamblu vestimentar valoare de identitate este catrinţa care prezintă aici o tipologie aparte, determinată, pe de-o parte, de modul său de compunere, iar pe de altă parte, de schema decorativă care se respectă la toate variantele local-zonale.

Dacă în celelalte arii în care circulă tipul de costum cu două catrinţe, sistemul de unire a celor două foi de ţesătură care compun piesa este pe lungime, pe mijlocul catrinţei, pestelca specifică Dunării de Jos are întotdeauna foile cusute pe orizontală, ceea ce determină şi un anumit amplasament al decorului pe câmpul piesei, conferindu-i un caracter unic în portul popular românesc.

Compoziţia ornamentală a pestelcii este organizată în registre, în benzi decorative perfect simetrice, orientate în sens vertical pe părţile laterale, cunoscute în tot spaţiul Dunării de Jos sub numele de *ghenare* sau *vărgi*.

De la bun început trebuie făcută precizarea că pestelca specifică Dunării de Jos este ornamentată, în mod exclusiv, cu decor geometric, ceea ce constituie dovada de necontestat a vechimii şi a autenticităţii acestui element de port.

Dispunerea decorului pe suprafaţa pestelcii constituie, de asemenea, o abatere de la legile exprimării plastice frecvente în celelalte zone în care se întâlneşte tipul de costum cu două catrinţe. Dacă în portul popular românesc, compoziţia ornamentală a catrinţei s-a organizat liniar,

www.cimec.ro

în registre decorative orientate pe axe paralel-orizontale, diferenţiate cromatic, concentrate în borduri compacte, în aşa-numitele *praguri* din partea inferioară a piesei, pe pestelca Dunării de Jos decorul e constituit obligatoriu din cele două vărgi ornamentale, dispuse vertical, pe marginile laterale, de unde şi denumirea lor de *vargă la marne* sau *ghenar în picioare*. Sistemul ornamental specific spaţiului cultural al Dunării de Jos marchează, din nou, caracterul de unicat propriu acestei arii care îşi păstrează, peste veacuri, formele originare, autentice.

Aşadar, cele două borduri, benzi decorative de aproximativ 10 centimetri lăţime fiecare, alcătuite numai din motive geometrice (*floare aleasă*, *gura păpuşii*, *cioltaru*, *melcuţii* etc.), care se succed în mod compact pe marginile laterale ale pestelcii, în sens vertical, delimitate de o parte şi de alta de motive mărunte, denumite plastic *cotit*, *cârlionţat*, orientate sever în aceeaşi linie dreaptă, verticală, ca şi *ghenarele*, constituie programul decorativ, tiparul, canonul estetic specific numai acestei arii culturale.

Modul în care se împodobea câmpul pestelcii între cele două borduri laterale dădea naştere la numeroase variante local-zonale. Astfel, în zona Ilfov, câmpul catrinţei era „neted", lipsit de ornamente, având uneori, numai la capete, un grup de trei-patru vărguţe, din culoare alta decât cea a fondului, realizate din urzeala ţesăturii, de unde şi denumirea de „vărgi puse din urzeală". Alteori, pestelca din zonele Ilfov şi Călăraşi avea câmpul vărgat, în sens vertical, cu dunguliţe înguste.

În zona Călăraşi şi Valea Ialomiţei, catrinţa se împodobea cu un ornament consistent, „o vargă aleasă curmeziş", amplasată orizontal, la poale, sub forma unei borduri, similară cu cele două chenare laterale, structurată compact din motive geometrice, bordură care uneşte chenarele de pe margine.

În zona Constanţa, trupul pestelcii se ornamenta cu *stropituri* sau *pui*, nişte buline mărunte, presărate uniform pe întreg câmpul piesei. La această pestelcă, apărea uneori şi decorul compus din vărgătură.

Cel mai bogat decor îl surprindem, însă, la pestelca din zona Tulcea, care creează, la prima vedere, impresia unui covor. Varga aleasă de la poale se îmbogăţeşte cu alte categorii de motive: una principală, dispusă pe foaia de jos, delimitată de „ghenarul de la poală", reprezentată prin motivul cunoscut sub numele de *pisc*, de formă unghiulară, din care s-a dezvoltat ornamentul numit *oglinda*, şi alta, secundară, pe foaia superioară, unde se presară mici motive geometrice.

Trupul catrinţei era, deseori, ornamentat cu *vărgătură* — dunguliţe subţiri, din fire colorate diferit faţă de culoarea fondului, care se introduceau în ţesătură cu suveica, la distanţe egale

Fustă din Câmpia Dunării

Pestelcă de Bărăgan

Pestelci din zona Giurgiu

www.cimec.ro

de 1,5-2 centimetri pe întreaga suprafaţă, în mod uniform. Denumirile — *vărgătură pe trup, bătaie la trup, beţişoare, vărgătură în speteze, vărgi puse prin urzeală, vărgătură pe trup în picioare, vărgătură din suvelniţă* — aparţin spiritului inventiv al ţărăncii, fiind deosebit de plastice şi de expresive.

Catrinţele din zonele Brăila şi Galaţi se încadrează în tipologia ornamentală a Tulcei, dar cunosc un decor mai modest, iar catrinţele din Vaslui, zonă de margine a ariei de răspândire a pestelcii, prin organizarea compoziţiei ornamentale, amintesc numai de structura decorativă specifică pestelcii Dunării de Jos.

La varianta caracteristică sudului Basarabiei şi Văii Nistrului de Jos, registrul decorativ, ales pe poale, era mai dezvoltat decât la catrinţele din Câmpia Bărăganului, dar mult mai redus decât la cel specific zonei Tulcea. Totuşi, prin motivele de formă unghiulară care apăreau în jumătatea inferioară a piesei, între cele două borduri laterale, pestelca din Bugeac şi Valea Nistrului de Jos are afinităţi cu piesa caracteristică nordului Dobrogei. Într-o etapă mai târzie, pestelca specifică Bugeacului a devenit mai lată, ajungând până la 82-90 de centimetri lăţime, fapt care-i conferă aspectul unui şorţ uşor încreţit în talie.

În tot spaţiul Dunării de Jos, pestelcile se confecţionau din cea mai bună calitate de lână (*părul*), toarsă subţire, folosită atât la urzeală, cât şi la bătaie. Într-o fază ulterioară, s-a folosit la urzeală cânepa, apoi inul şi, mai târziu, bumbacul importat, pentru bătaie şi alesături utilizându-se însă, întotdeauna, lâna, materialul cel mai preţuit de ţăran.

Pestelcile se ţeseau de regulă în două iţe, această tehnică facilitând alesul cu mâna.

Ţesutul în tehnica *scos* cu spată rară (o casă goală, alta cu fir în spată) permitea o bătătură îndesată, obţinându-se o ţesătură deasă, ţeapănă ca o scoarţă, care „să stea în picioare". Când se folosea o spată mai deasă, rezulta o ţesătură *pânzeşte*, fiind vizibil şi firul de urzeală.

Un sistem de ţesut numit *sumak*, de provenienţă orientală, întâlnit astăzi numai în Banat şi în Dobrogea, constituie dovada unui contact mai strâns al celor două provincii cu Orientul în secolele trecute, dar şi apartenenţa, totodată, la o anumită arie culturală.

Coloritul de fond al pestelcii a păstrat, iniţial, culoarea naturală a lânii de oaie (brun închis sau negru), obţinută şi cu ajutorul *plutei* (planta cea mai folosită în spaţiul Dunării de Jos pentru

Pestelcă de Bărăgan

Pestelcă de Tulcea

www.cimec.ro

vopsitul în negru). Folosirea coloranţilor chimici a schimbat culoarea de fond a piesei în vânăt închis şi, mai târziu, în roşu.

Ornamentica pestelcii se realizează fie cu speteaza, fie cu suvelniţa — când este vorba de *vărgătură* (dungi), fie „din degete" — când ne referim la ornamentul ales cu mâna. Întrucât motivele respectivei cusături erau alese cu un fir mai gros de lână, ele ieşeau în relief, de unde şi denumirea de ţesătură *bombiu* sau de pestelcă *guşată*, firul gros conferindu-le ornamentelor mai multă consistenţă.

Tehnica cusăturii apare atât la unirea „cu cheie" a celor două foi care compun pestelca, executată cu acul, cât şi la întărirea marginilor prin procedeul cunoscut în terminologia locală sub numele de „peste ac", „bătut cu acul" sau *nodăţică*, denumiri plastice care indică sugestiv tehnica cusăturii respective.

Motivele care alcătuiau compoziţia ornamentală a chenarelor laterale, la toate variantele local-zonale, erau geometrice, abstracte: unghiuri, triunghiuri, x-uri, s-uri (numite *şetrangă* sau *omidă* în Dobrogea şi sudul Basarabiei), linia sau zig-zagul, meandrul, *miezul nucii*, alături de care apăreau şi ornamente cosmomorfe: stele şi romburi solare.

Deşi motivele ornamentale care compun decorul erau asemănătoare la toate variantele zonale, în schimb modalităţile de asociere, locul şi ponderea lor în cadrul compoziţiei decorative — unele constituind motive principale, altele ocupând un loc secundar în arhitectura compoziţională a piesei — erau diferite, dând naştere la variante decorative locale.

Dacă motivele ornamentale şi-au pierdut semnificaţia magico-religioasă, ele păstrează şi acum o semnificaţie plastică absolută, care amplifică emoţiile estetice prin acordurile de forme şi culori.

Tehnicile în care sunt alese elementele decorative de pe pestelci sunt diferite: „alesătura în spetează", „alesătura pe rost", „alesătura peste fire", „alesătura cu trestia" etc.

Diferite sunt şi tonurile coloristice folosite la alesături, toate aceste vibraţii cromatice susţinând armătura geometrică a chenarelor laterale.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, costumul originar, autentic, cu două pestelci, specific întregii arii a Dunării de Jos, începe să iasă din uz, în componenţa vestimentaţiei femeieşti fiind introduse piese de factură orăşenească, precum fusta şi şorţul de armici.

Salbele purtate la gât, realizate din bani de aur, icuşari şi lefţi, precum şi podoabele din bani purtate pe frunte completau ansamblul vestimentar femeiesc.

În afara opincilor tradiţionale, pe care le-au părăsit încă de la începutul secolului XX, femeile au încălţat un gen de ciuboţele din aba, peste care puneau *ciupicii*, *meşii* sau *scarpeţii*, un gen de papuci. În zilele de sărbătoare, peste ciorapii roşii de lână se încălţau cu pantofi ţărăneşti, *iminei* sau *conduri*.

În ceea ce priveşte hainele groase, piesa purtată de femei la ocazii a fost caţaveica sau scurteica confecţionată din lână ţesută casnic, dar şi din stofă industrială, evazată datorită clinilor laterali, căptuşită cu blană de oaie şi garnisită cu blană de vulpe la gât.

O mare frecvenţă a avut-o şi *zăbunul*, purtat deopotrivă şi de bărbaţi, o haină scurtă, confecţionată din ţesătură de lână, în patru iţe, dată la gratie, cu clini pe părţi, lipsită de guler, încheiată lateral cu *bumbi*. Zăbunul era bumbăcit, căptuşeala sa fiind umplută cu lână şi cusută ca o plapumă.

S-au mai purtat *pieptare înfundate* şi *cojoace*, dar aceste piese n-au ajuns la valoarea artistică pe care au cunoscut-o în alte zone, având un decor redus, alcătuit din motive ornamentale cusute cu lânică policromă, ce-au fost înlocuite cu aplicaţii de piele sau de meşină.

Costumul bărbătesc din aria Dunării de Jos s-a caracterizat printr-o mai mare varietate a căciulilor: ţuguiată, rotundă, mocănească şi „cu cerc" sau „cu zagara" (o manşetă suprapusă la baza căciulii) şi prin portul pălăriei confecţionate din paie de secară în zilele de lucru şi a pălăriei de postav, cu calota rotundă, înaltă şi cu borul uşor ridicat, în zilele de sărbătoare; sau, în funcţie de ocupaţia purtătorului, a pălăriei mocăneşti, cu calota rotundă şi cu boruri mici.

Nota particulară a cămăşii drepte e dată de lărgimea şi lungimea pronunţată a acestei piese, de vărgătura prezentă în contextura pânzei (constituind, ea însăşi, un sistem de ornamentare), de şabacele albe, de utilizarea pe scară largă a borangicului, dar şi de colţişorii realizaţi cu acul, amplasaţi la marginile tivurilor.

Pantalonii se încadrează în cele două tipuri de bază: cei drepţi şi strâmţi, confecţionaţi din pănură albă, simpli, fără decor, şi cei largi, din aba de culoare închisă: negru, sein, vânăt, ornamentaţi cu găitan şi bârnaş în jurul buzunarelor, pe cusăturile laterale şi la marginea inferioară.

www.cimec.ro

Brâiele de lână, monocrome (albe, seine, roşii sau negre), de mari dimensiuni, înfăşoară talia bărbatului de două-trei ori. Decorul lor îl formează dungile transversale şi ciucurii lungi, răsuciţi de la capete, peste care se suprapun şi betele, constituie cingătorile tradiţionale.

Chimirul, confecţionat din toval şi ornamentat cu cusături realizate cu şuviţe de piele, aparţinea doar costumului de tip mocănesc, cu cioareci strâmţi.

Vesta din lână (ilicul sau giubeaua), de culoare sobră (neagră, vânătă, brună sau roşu închis), ornamentată prin neveditură cu găitane aplicate, încheiată cu două rânduri de nasturi, întregeşte ansamblul vestimentar bărbătesc din aria Dunării de Jos.

Opincile încălţate peste obiele, fixate pe picior cu nojiţe din păr de cal, au reprezentat încălţămintea de bază a bărbaţilor, în zilele de sărbătoare purtându-se *imineii* sau *condurii*, vara, şi cizmele cu carâmbul încreţit, iarna.

Specifică portului bărbătesc a fost *flaneaua*, o haină scurtă, croită în foi drepte din ţesătură de lână în patru iţe, în culori închise, cu guler, cu mâneci, încheiată lateral, în partea stângă. Un decor compus din dungi subţiri, rezultat din neveditură, brăzda întreaga suprafaţă a piesei.

Peste pieptar sau cojoc, la drumuri lungi, bărbaţii îmbrăcau *mantaua* sau *gheba*, o haină lungă şi largă, în culoarea naturală a lânii, prevăzută cu clini şi *gluguş* (un capişon realizat dintr-o bucată dreptunghiulară) care atârna pe spate, sub guler. Mantaua se purta cu foile din faţă suprapuse, încinsă în talie cu bete, fiind ornamentată cu găitan răsucit din două fire (negru şi alb), aplicat pe cusăturile de unire a foilor.

Persistenţa cu care s-a păstrat, în portul popular, tipul de costum cu două pestelci numai în acest spaţiu al Dunării de Jos, care corespunde vechii provincii romane Moesia Inferior, relevă individualitatea puternic conturată a oamenilor acestei zone.

Programul decorativ zămislit la Dunărea de Jos este produsul unui climat spiritual diferit de al celorlalte regiuni etnografice, al unei gândiri estetice specifice, în care străvechile elemente de continuitate şi cele de inovaţie, se îmbină în mod armonios.

Într-o arie de dense interferenţe, cum este cea a Dunării de Jos, s-a perpetuat o viziune proprie, unică, dată fiind structura sufletească a omului trăitor în acest spaţiu, care poartă în întreaga sa fiinţă memoria trecutului, numită tradiţie.

Ansamblu vestimentar: cămaşă dreaptă, lungă, izmene, vestă şi brâu lat

→
Costum bărbătesc (Câmpia Dunării)
(pagina 164)

Vestă din zona Dunării de Jos
(pagina 165)

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Moldova

În peisajul de o senină frumuseţe al obcinelor din nordul Moldovei, an după an, la 4 iulie, se îndreaptă cu evlavie spre Mânăstirea Putna şiruri lungi de ţărani în costume tradiţionale, pentru a cinsti memoria voievodului Ştefan cel Mare, care, cu cinci secole în urmă, a înălţat zeci de biserici şi mânăstiri-cetăţi, menite să le ocrotească românilor credinţa, tradiţiile şi năzuinţele.

Monumentele de arhitectură religioasă de la Putna, Voroneţ, Moldoviţa, Humor, Sucevita, Neamţ, Agapia, Secu şi Văratec, adevărate focare de cultură, în ale căror ateliere, pe lângă alte meşteşuguri, arta broderiei a atins culmi de realizare artistică, fiind mărturie a geniului unui popor tot atât de vrednic în plăsmuirea frumosului, pe cât de viteaz şi de mândru în apărarea neatârnării sale, explică pe deplin gustul estetic rafinat al creatorilor locali care au îmbogăţit zestrea spirituală a neamului cu autentice valori.

De o mare distincţie, originalitate şi eleganţă este costumul femeiesc moldovenesc.

Tehnica de realizare, în multe ţe (în Suceava, regiunea Cernăuţi şi centrul Basarabiei), a pieselor textile care acopereau capul femeilor măritate în toate anotimpurile, cunoscute sub diverse denumiri — *zăbranic*, *pânzătură*, *mini-ştergură*, *ştergar de cap* — cerea îndemânare şi pricepere, fapt pentru care numai anumite femei ştiau să le ţeasă. Compoziţiile ornamentale, alcătuite din motive geometrice (romburi şi zig-zaguri), ocupau centrul ţesăturii, îmbogăţindu-se spre capete cu motive vegetale stilizate, alese cu fire mai groase de bumbac, de aceeaşi culoare cu fondul, introduse în băteală, obţinându-se astfel o decoraţie în relief, ton pe ton. Pentru a mări efectul plastic, aceste piese textile se terminau la extremităţi cu franjuri şi, uneori, cu câte o vrâstă din mărgele colorate în roşu şi albastru închis.

Sistemul de învelire a capului cu ştergarul încadra armonios rotunjimea obrazului, imprimând întregului ansamblu o notă de monumentalitate. Modalităţile de acoperire a capului cu ştergarul erau diferite în funcţie de suportul textil peste care se aşeza (fes, tulpan triunghiular, căiţă).

În afara ştergarului confecţionat din fibre vegetale (cânepă, in, bumbac) şi, mai apoi, din borangic, prezent şi în celelalte provincii româneşti, în spaţiul moldovenesc a fost frecvent, în anumite ţinuturi (Botoşani, Valea Bistriţei, Iaşi, Vrancea), şi ştergarul realizat din lână ţigaie.

Numită în unele zone *fişiu* sau *năframă*, marama de borangic se decora, pe toată suprafaţa sau doar la capete, cu alesături executate din bumbac alb ori mătase colorată, predominante fiind ornamentele geometrice, stilizările vegetale şi motivele avimorfe. *Fesul roşu* a avut o largă arie de circulaţie, cuprinzând atât zonele Rădăuţi, Botoşani, Neamţ, Bacău, Vrancea, Vaslui, Galaţi, cât şi sudul Basarabiei, îndeplinind, în Moldova, o funcţie ceremonială. Aşezat pe

← Costum tradiţional femeiesc din Bucovina

Costum tradiţional bărbătesc din Bucovina

www.cimec.ro

capul miresei de către nănaşă, fesul constituia semnul distinctiv care simboliza trecerea fetei într-o nouă categorie, cea a femeilor căsătorite.

În aria moldovenească, din stânga şi din dreapta Prutului, cămaşa femeiască, ce apare sub cele două tipuri de bază — încreţită în jurul gâtului şi dreaptă —, cunoaşte variante cu particularităţi locale.

S-a păstrat până în zilele noastre forma iniţială a cămăşii fără guler, încreţită la gât cu o aţă de cânepă sau de in, numită *bezer* — de unde provine şi denumirea cămaşă cu *bezărău* sau *brezărău* —, dar şi formula originară cu altiţa croită separat.

În stânga Prutului, cămaşa de tip carpatic a avut o mai mare frecvenţă în ţinuturile nordice şi centrale ale Moldovei, precum şi în partea stângă a Nistrului, în sudul Basarabiei (Bugeac) predominând, aşa cum am menţionat, tipul de cămaşă dreaptă şi varianta ei, cămaşa cu platcă.

Port bucovinean: ştergar, cămaşă, fotă, cheptar cu brâu şi poale

Pe albul imaculat al pânzei, succesiunea ritmică a petelor de culoare se supune aceleiaşi scheme decorative stabilite de o tradiţie străveche, întâlnită şi în alte regiuni româneşti: altiţă, încreţ, rânduri (verticale sau oblice, cele din urmă purtând numele de *costişate*).

Altiţa se cosea separat, iar uneori era ţesută. Se compunea din mai multe rânduri de cusături orizontale, paralele, în care predominante erau motivele geometrice, dar şi avimorfe (păuni, fazani, cocoşi), cusute cu arnici policrom şi fir auriu. Altiţa era îngrădită pe trei laturi cu un chenar îngust, realizat cu fir şi arnici.

După altiţă urma încreţul, un spaţiu ornamental cusut pe dos, cu arnici sau cu mătase albă sau galben-portocalie, cu motive geometrice bazate pe romb. Prin monocromia sa, încreţul menţinea echilibrul între altiţă şi râurile policrome.

Pe piepţi, de-o parte şi de alta a gurii cămăşii, erau amplasate mai multe rânduri de motive care se repetau uneori şi pe spate.

Ornamentele se coseau cu in, lână, mătase, arnici, strămătură. Pentru a delimita diferitele compoziţii, creatoarele populare recurgeau, în afara firelor colorate, la mărgele, fir metalic, beteală şi paiete, aceste materiale înviorând decorul şi imprimând motivelor o deosebită vibraţie.

Datorită fanteziei inepuizabile a femeilor, s-a ajuns la o impresionantă gamă de motive ornamentale geometrice bazate pe romb, pătrat; triunghi, hexagon, asociate, de multe ori, cu cele avimorfe şi antropomorfe sau cu motive simbolice şi vegetale stilizate (bradul, trifoiul, spicul de grâu, viţa de vie, frunzele şi florile), redate într-o manieră originală, în diverse puncte de cusătură: în *cruciţi*, în *şătrăngi*, în *butuci*, în *împunturi*, în *păşituri*, în *lanţ* etc.

Utilizarea unor fibre cu calităţi estetice deosebite şi a firului auriu şi argintiu, a mărgelelor policrome şi a fluturilor, cadenţa petelor de culoare ce alternau cu spaţiile albe ale fondului, dar şi dinamica alternanţei dintre suprafeţele decorate şi cele lipsite de decor amplificau valoarea artistică a cămăşii, făcând din fiecare piesă un unicat al tezaurului artei populare româneşti.

Într-o arie restrânsă la zona Caşinului (judeţul Bacău) şi partea de nord a Ţării Vrancei a circulat un tip de cămaşă cu un croi aparte, cămaşa cu *chiruşcă*, având altiţa de formă triunghiulară, amplasată pe umăr, cu vârful orientat în sus, croită separat. Dacă în zona Caşin altiţa nu era cusută, fiind confecţionată dintr-un material industrial (tul imprimat sau dantelat),

www.cimec.ro

pătruns din Transilvania prin intermediul negustorilor bretcani, în zona Vrancei, chiruşca, croită din pânză, se cosea în punct bătrânesc „înfoiat", cu lână sau cu arnici (într-o singură culoare — roşu sau negru), având marginile brodate cu fir metalic.

În Ţara Vrancei, cămaşa de tip dacic, încreţită la gât — care a circulat în trei variante: cămaşa cu altiţă, cămaşa cu *răură* (un rând de cusătură, dispus pe mijlocul mânecii, de la guler până la *brăţara* mânecii, lat de 15 centimetri, care permitea o compoziţie ornamentală asemănătoare cămăşii de Muscel, decorată „cu fuşti") şi cămaşa cu mâneca răsucită, menţionată deja —, a ajuns la realizări artistice superioare, înscriindu-se în tabloul general al portului popular românesc ca o creaţie unică, de mare originalitate.

Preţiozitatea decorului la cămaşa vrânceană, rodul unui dialog cultural continuu al artei ţărăneşti cu arta cultă[35] — a fost potenţată şi de utilizarea în compoziţia ornamentală a unor materiale cu valenţe estetice deosebite, cum ar fi: firele metalice aurii şi argintii, telul (şuviţe de argint) şi paietele (fluturii), conferindu-i cămăşii femeieşti o notă de mare somptuozitate şi fast, care ne aminteşte de cămaşile purtate la curte de domniţe.

Concomitent cu tipul carpatic s-a purtat, în toată Moldova din stânga şi din dreapta Prutului, şi cămaşa dreaptă, de forma unei tunici, confecţionată nu numai din pânză de cânepă, in sau bumbac, ci şi din lână ţigaie sau borangic.

Elementele ornamentale, amplasate discret pe guler, pe piept, în dreptul umărului şi la extremitatea inferioară a mânecilor, se coseau cu lână, iar mai târziu cu strămătură colorată, cu arnici, mătase, fir metalic, mărgele policrome şi fluturi.

Când se confecţionau din lână sau borangic, cămăşile drepte erau decorate cu dungi din urzeală, realizate cu bumbac alb mai gros (*sacâz*), sau cu dungi de borangic — pânză „cu fâşii" sau „cu margine". Când firele mai groase se introduceau şi în urzeală şi în bătează, se obţinea o ţesătură în *candrel* sau în *lacre* (pătrate).

Cămaşa de lână ţigaie sau de borangic se ornamenta şi prin tehnica alesăturii cu motive geometrice şi simbolice, predominante fiind rombul (simbol solar) şi brăduţul (simbolizând pomul vieţii).

Costum tradiţional din zona Bacăului

Cheiţele şi ajurul au fost frecvent folosite şi la acest tip de cămaşă, amplificând valenţele estetice ale piesei. Un efect decorativ deosebit îl aveau şi găurelele, „bibilurile" (colţişori executaţi cu acul), „zăfşorii" (cusătură de tighel) care împodobeau gura cămăşii, precum şi marginea tivului de la mâneci şi poale.

O marcă definitorie a costumului femeiesc o constituie fota, cunoscută în terminologia locală sub denumirea de *catrinţă*, termen generalizat pentru această piesă şi în Moldova din stânga Prutului, aspect care subliniază, o dată în plus, unitatea portului în spaţiul etnic românesc.

[35] Ion Cherciu, *Arta populară din Ţara Vrancei*, p. 168.

www.cimec.ro

Port cu maramă, cămaşă cu mânecă răsucită şi fotă (Vrancea)

În epoca medievală, fota a intrat şi în componenţa costumului de curte şi a celui orăşenesc din Ţara Românească, Moldova şi Transilvania, ceea ce evidenţiază continuitatea acestui element de port în vestimentaţia tradiţională românească a unor categorii sociale diferite.

Într-o serie de documente din secolul al XVI-lea apare frecvent termenul de *fută* sau *fotă*, ce desemnează o piesă de costum realizată dintr-o ţesătură în dungi, de origine orientală.[36]

Şi în spaţiul moldovenesc, fota a parcurs o continuă evoluţie, de la forma primară, lipsită de elemente decorative, frecventă în ţinuta de lucru şi de doliu, până la cea ornamentată la cele două margini orizontale cu câte o *bată* roşie sau grena, o bordură încadrată de vrâste înguste colorate, al căror număr, dimensiuni şi terminologie variază de la un sat la altul.

În evoluţia decorului, etapa imediat următoare au reprezentat-o vărgile policrome, denumite *vrâste* sau *genuţe*, dispuse una lângă alta, în sens vertical, pe lăţime, la extremităţile fotei, sau „sărite", plasate într-o suită de grupe de vărgi, compuse simetric ca distanţă şi colorit. Desimea vărgilor, lăţimea şi cromatica lor constituiau un indicator al vârstei, dar şi al apartenenţei la o anumită localitate. Spaţiul negru neornamentat dintre vrâste era denumit *scaune* în nordul Moldovei, atât în stânga, cât şi în dreapta Prutului.

Fotele învrâstate basarabene prezintă analogii cu cele din zonele Suceava, Câmpulung Moldovenesc, Bazinul Dornelor, Valea Bistriţei, Vrancea.

Pe Valea Prutului, în zona Botoşani, s-a purtat o fotă cu fondul albastru închis, ornamentată la capete cu două dungi late, roşii, iar pe şolduri cu câte o dungă verticală roşie. La poale, dunguliţe orizontale albe brăzdează o porţiune de culoare roşie.[37]

În Moldova din stânga Prutului, în ţinuturile de nord, Briceni şi Ocniţa, femeile în vârstă de 90 şi 100 de ani intervievate de noi în cursul cercetărilor de teren întreprinse în anii 1992-1996[38], ne-au relatat că mamele şi bunicile lor au purtat fota în două variante: cea de sărbătoare, denumită chiar *fotă*, şi cea de uz cotidian, în zile de lucru, numită *catrinţă*. Diferenţele dintre cele două variante privesc atât materialul utilizat pentru confecţionarea lor, cât şi modul de ornamentare.

Varianta de sărbătoare prezintă multe similitudini cu fota din zona Botoşani, fiind compusă din aceleaşi două câmpuri cromatice: albastru închis, cel superior şi roşu, cel inferior, acesta din urmă fiind ornamentat tot cu dungi orizontale albe. Şi la fota specifică zonei de nord a Basarabiei sunt prezente atât benzile roşii amplasate vertical, la marginile fotei, cât şi dungile din dreptul şoldurilor dispuse tot în plan vertical.

O altă treaptă în evoluţia fotei a constituit-o varianta la care, printre dungile simple, verticale, îşi fac loc alesăturile realizate din strămătură colorată şi fir, dispuse pe foile fotei într-o aşezare lineară, paralelă cu grupurile de vărgi

---

36 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Ţările Române*, p. 161.

37 Angela Paveliuc-Olariu, *Arta populară din zona Botoşanilor. Portul popular*, p. 18.

38 Maria Bâtcă, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, p. 156.

www.cimec.ro

care le încadrează, mărind efectul decorativ al piesei. Cu cât partea din spate, neornamentată (denumită „dos"), este mai lată şi decorul mai discret, cu atât piesa este mai veche.

Fotele s-au confecţionat, iniţial, din urzeală *păr* (cea mai bună calitate de lână) şi bătătură de lână, fiind ţesute în stative, în patru iţe. Mai târziu, în confecţionarea lor au intervenit şi alte materiale, cum ar fi bumbacul, lânica, firul metalic şi mătasea.

La costumul de Răcăciuni, din Valea Siretului, s-a purtat o variantă a fotei denumită *catrinţă aleasă* sau *peşteman*, ţesută în două iţe, cu fond bleumarin sau negru, cu un decor mult mai bogat, constând din benzi verticale de alesături la capete şi orizontale la „gâţar" — o bordură decorativă dispusă pe poale care cuprindea şi spatele piesei. Extrem de somptuos, costumul de Răcăciuni se completa cu ştergarul de borangic galben, care impresiona atât prin lungimea şi lăţimea sa, cât şi prin ornamentica bogată, care cuprindea întregul câmp al ţesăturii, aleasă cu bumbac alb, precum şi cu cămeşoiul drept, confecţionat în întregime din borangic galben sau numai piepţii, iar mânecile din pânză de bumbac, ales cu mărgele, paiete şi arnici.

La fel de preţuită de comunitatea locală era şi fusta aleasă (androcul), care avea şi funcţie ceremonială, făcând parte din ţinuta vestimentară a miresei şi a naşei.

Menţionăm aici şi costumul specific comunităţii româneşti romano-catolice trăitoare în satele aşezate pe cursul râului Siret, analizat în detaliu de reputatul etnolog Ion H. Ciubotaru, în primul volum al trilogiei *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare.* Veşmintele purtate de românii catolici (ceangăi) — care păstrează în structura morfologică şi decorativă a pieselor componente străvechi elemente ale portului românesc — constituie dovezi indubitabile cu privire la originea românească şi identitatea populaţiei catolice din satele Moldovei.

Ansamblu vestimentar: maramă, cămaşă cu chiruşcă şi fotă

Cămaşă vrânceană cu chiruşcă

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Costum tradiţional din Basarabia

În spaţiul moldovenesc a pătruns, începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, şi fusta creaţă sau cutată, decorată cu vrâste şi alesături policrome ori „nevedită în ozoare" (motive ornamentale romboidale).

Portului tradiţional bărbătesc i-au fost specifice pălăriile rotunde, cu boruri mari, întoarse în sus, denumite în Bucovina pălării „cu gang". Răspândite erau şi căciulile confecţionate din blană de miel neagră, albă, brumărie, „rotate" (rotunde) ori înalte, „ţurcăneşti".

În arie a circulat tipul de cămaşă dreaptă, *cămeşoiul*, lungă până la genunchi, cu guler îngust, drept pe lângă gât, încheiată cu cheutoare de aţă, cu mânecile prinse din umăr, largi, libere sau strânse la extremitatea inferioară în „brăţară" (manşete), cu clini în părţile laterale şi cu pave sub braţ. Foile de pânză ale cămăşii se încheiau cu cheiţe decorative în alb şi galben. Decorul, care consta din motive geometrice sau vegetale stilizate, cusute cu lână sau bumbac colorat şi fir, era plasat pe guler, piepţi, mâneci şi poale. La cămaşa de sărbătoare apare ornamentaţia cu găurele şi ajur executat cu arnici alb. Cămeşoiul s-a confecţionat şi din lână ţigaie sau borangic în zonele Botoşani, Neamţ, Iaşi, Vaslui şi Galaţi, cu ornamente din ţesătură în vrâste sau „lacre" (pătrate). La cămeşoiul din borangic, utilizarea mărgelelor şi a fluturilor crea efecte decorative deosebite. Cămeşoiul din lână ţigaie, de mari dimensiuni, făcea parte din ţinuta de sărbătoare — semn distinctiv de statut social.

Cea mai mare răspândire, în cadrul costumului de sărbătoare, a avut-o cămaşa cu fustă, bogat decorată, purtată îndeosebi de tineri.

Pantalonii de iarnă, *bernevecii* — denumiţi şi *cioareci* —, se confecţionau din pănură albă sau neagră ţesută în patru iţe, dată la piuă, fiind strâmţi pe picior şi încreţiţi de la glezne până la genunchi.

Pentru anotimpul cald, iţarii se confecţionau din ţesătură în patru iţe din lână toarsă subţire, nedată la piuă, sau din bătează de lână ţigaie şi urzeală de bumbac, strâmţi pe picior şi încreţiţi de la glezne până la genunchi. Criteriul funcţional a stat la baza confecţionării iţarilor cu 101 creţi, din zona Botoşanilor, care aveau lungimea în jur de 2 metri.[39]

Pantalonul de pânză avea un croi asemănător cu cel al iţarilor. În zona Vrancei s-a conservat cel mai vechi tip de iţari, numiţi „iţari fără faţă". Prin poziţia clinilor, faţa şi spatele erau identice.

←
Port tradiţional ceangăiesc din zona Bacău (paginile 172-173)

[39] Angela Paveliuc-Olariu, *Arta populară din zona Botoşanilor. Portul popular*, p. 24.

www.cimec.ro

În afară de opinci, purtate cu obiele din *sumani* (pănură) albi sau cu ciorapi de lână, în zile de târg sau de sărbătoare se purtau ghetele înalte cu şireturi şi cizmele, *ciubotele*, confecţionate din piele de viţel, ornamentate pe marginea superioară cu elemente florale executate cu şnur de piele, comune femeilor şi bărbaţilor.

În portul popular moldovenesc, o mare răspândire au avut-o pieptarele şi cojoacele bogat decorate şi garnisite cu blănuri obişnuite în zile de lucru şi de calitate superioară în zilele de sărbătoare (dihor, jder).

Documente din epoca feudală atestă existenţa numeroase ateliere de cojocărie pe moşiile domneşti şi mânăstireşti. Meşteşugul împodobirii hainelor de blană s-a perpetuat, cunoscând o mare înflorire în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în centre mari, sate întregi specializându-se în arta cojocăritului. Dintre acestea, cel mai renumit pentru valoarea artistică a pieselor confecţionate a fost centrul de la Ghindăoani, zona Neamţ.

Pieptarele de Ghindăoani pot fi considerate adevărate embleme ale costumului popular de Neamţ. S-ar putea spune că fiecare generaţie de meşteri a contribuit la îmbogăţirea decorului şi a gamei cromatice, intervenind cu sensibilitatea, cu spiritul ei inventiv, pentru a ridica meşteşugul la nivelul artei.

Dacă, în secolul al XIX-lea, decorul era aerat, dispus doar pe margini, cu timpul el ia amploare, ajungându-se până la acoperirea întregii suprafeţe a piesei cu registre decorative despărţite cu brâie din găitan şi musculiţe. Înlocuirea *primului* negru din blană cu cel brumăriu a contribuit la amplificarea efectului decorativ al compoziţiei ornamentale.

Modul în care alternează registrele decorative, tehnicile folosite, ca şi nuanţele cromatice utilizate fac din fiecare piesă un unicat cu valori plastice remarcabile. Motivele ornamentale geometrice: linia dreaptă, semicercul, cercul, rombul, ce alternează cu motive zoomorfe (musculiţele, şarpalacul, peniţele), dar mai ales cu cele fitomorfe: ruja, bobocul, frunza de trifoi, ferigă, stejar, brad, panseaua etc., sunt cusute cu lână policromă. Elementul decorativ predominant, specific acestui centru, era *ruja* — floarea înscrisă în cerc, cu 7-10 petale, însoţită de crenguţe cu frunze sau de flori cu tulpină, care sugerează străvechiul motiv al pomului vieţii. Pieptarul înfundat, încheiat pe umărul stâng şi sub braţ, cunoscut în portul tradiţional bucovinean sub denumirea de *boandă*, bogat împodobit cu broderii florale, garnisit cu blană de dihor la gât şi la răscroiala mânecilor, făcea parte din ţinuta ceremonială a mirilor.

Ansamblu vestimentar: căciulă, cămaşă, brâu, pantaloni şi pieptar de Ghindăoani (Neamţ)

www.cimec.ro

Port tradiţional (Vrancea)

O altă piesă reprezentativă pentru costumul popular bucovinean a fost *cheptarul cu brâu şi poale*, care poate fi considerat una dintre realizările majore ale artei populare rădăuţene. Eleganţa croiului obţinută prin evazarea poalelor, gingăşia, fineţea şi rafinamentul broderiilor dispuse pe piepţi şi în dreptul taliei — sub forma unui brâu care înconjoară mijlocul (denumit *bârnaş*), încadrat de-o parte şi de alta de linii drepte, puncte, zig-zaguri şi elemente vegetale înlănţuite, formând vrejuri cu frunze, executate cu lânică roşie, neagră, galbenă sau verde — conferea ansamblului vestimentar un aspect sculptural, de mare efect decorativ, amplificat şi de blana de dihor vopsită în galben, care garnisea marginile pieptarului.

Purtat mai demult de bărbaţi şi de femei deopotrivă, pieptarul cu brâu şi poale a devenit, în secolul XX, o haină festivă a portului femeiesc, constituind, până către primul război mondial, una dintre cele mai preţuite piese de port.

Acelaşi croi şi un decor asemănător cu pieptarul îl avea şi cojocul cu brâu şi poale, deosebirea constând în faptul că pieptarul era lipsit de mâneci, în timp ce cojocul, în a cărui confecţionare intrau până la şapte piei de oaie, avea mâneci. Piese extrem de costisitoare, pieptarul şi cojocul cu brâu şi poale au avut, pe lângă funcţia practică, şi una decorativ-ornamentală, de podoabă, fiind purtate în momentele de seamă ale comunităţii săteşti.

Ca şi cojocăritul, sumănăritul a constituit, în Moldova, un meşteşug specializat, menţionat în documentele cancelariei domneşti încă din secolul al XV-lea.

Nenumăratele instalaţii ţărăneşti de prelucrare a ţesăturilor de lână — pivele de bătut *sumani* —, precum şi existenţa unor categorii de meşteri care se ocupau cu confecţionarea hainelor din pănură sunt dovezi concludente care atestă vechimea şi continuitatea acestei îndeletniciri pe pământul Moldovei.

Un centru vestit, specializat în meşteşugul confecţionării şi împodobirii hainelor de pănură a fost Humuleşti din Neamţ, care aproviziona cu pănură şi sumane gata confecţionate multe iarmaroace din Moldova.

Având ţesătura din lână de oaie dată la piuă, lăsată fie în culoarea naturală (alb, negru, sein), fie vopsită în negru (într-o compoziţie alcătuită din scoarţă de arin, sovârf şi calaican) sau în maro (cu coji de nuci), sumanul constituia o piesă deosebit de originală prin dimensiunile sale mari, care conferă siluetei purtătorului un aspect de monumentalitate.

În Moldova din stânga Prutului, categoriile sociale înstărite purtau sumane confecţionate din *şiac*, un postav industrial foarte fin.

Croit pe principiul tunicii drepte, cu guler drept, cu trupul şi mânecile realizate din foi dreptunghiulare, sumanul sublinia verticalitatea corpului uman. Pentru a-i da amploare, în părţile laterale s-au adăugat clinii, iniţial drepţi, apoi oblici, cu vârful ascuţit introdus subsuoară. Sumanul specific întregului spaţiu moldovenesc era croit cu clini dreptunghiulari sub braţ şi cu clini la feţe. Eleganţa piesei era dată nu numai de sistemul de croi evazat, dar şi de decorul realizat cu sarad negru, o singură zonă, Romanul, având sumanul ornamentat cu sarad roşu.

Combinat în diverse moduri, în funcţie de inventivitatea şi de măiestria meşterului care-l confecţiona, saradul — dispus sub forma unor elemente geometrice: zig-zaguri, opturi, linii şerpuite, în motivul de val, denumit *cepreag* sau *zgărdiţă* sau a unor motive vegetale stilizate — ornamenta gulerul, mânecile, buzunarele, poalele şi muchiile clinilor laterali. Ornamentaţia obţinută cu ajutorul saradului era de mare rafinament, mai ales atunci când relaţia cromatică dintre fond şi decor era de ton pe ton sau din nuanţe apropiate.

www.cimec.ro

Sumanele albe, purtate de miri, erau împodobite cu şireturi negre din lână, aplicate uneori în două-trei rânduri, obţinându-se un contrast puternic între fond şi ornamentică.

O formă arhaică de croi, cu clini laterali realizaţi din foi dreptunghiulare, s-a păstrat la *mantaua* din nordul Moldovei, prevăzută cu glugă sau „cu capac", croită din *sumani* de culoare neagră, albă sau brumărie, lungă până la glezne, cu clini laterali, purtată atât de femei, cât şi de bărbaţi. Decorul, dispus cu precădere pe glugă, guler şi piepţi, era format din sarad roşu, negru, albastru, galben, maro, din broderii realizate cu lânică policromă, din aplicaţii de postav colorat sau din catifea cusută cu flori. Partea cea mai ornamentată era însă gluga mantalei, de forma unui guler dreptunghiular, prevăzut cu găici şi cu bumbi la colţuri, care se încheiau pentru a forma gluga. Mantaua era purtată, în general, la drumuri lungi, cu gluga lăsată pe spate, când era vreme bună, ca un element de podoabă, şi cu ea ridicată pe cap, în timp de ploaie sau ger.

Până azi s-a păstrat prin generaţii structura originară a veşmântului popular, menit să-l cinstească pe omul care-l îmbrăca şi să-i împodobească bucuria petrecerii în zilele de sărbătoare.

Pieptar specific zonei Bacău

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Funcţiile şi semnificaţiile costumului popular românesc

Comunitatea rurală tradiţională constituia o structură socială în cadrul căreia microunităţile componente se aflau într-un sistem de relaţii deosebit de complexe, întemeiate pe criterii de sex, vârstă, ocupaţie, apartenenţă de clasă etc.

Toate laturile activităţii sociale se desfăşurau în cadrul acestor microunităţi interdependente, asigurându-le coeziunea şi continuitatea de existenţă. Presiunea mediului social asupra indivizilor era deosebit de puternică sub raportul conformării acestora la anumite „modele", la anumite programe de comportament fixate de comunitatea respectivă. Raporturile indivizilor cu mediul social din care făceau parte se defineau printr-o serie de acţiuni care marcau trecerea indivizilor dintr-o stare existenţială în alta. Fiecare etapă a vieţii — copilăria, adolescenţa, maturitatea şi bătrâneţea — îşi avea însemnele vestimentare distinctive, corpusul de tradiţii căruia individul trebuia să i se integreze, acceptându-l întru totul.

În cadrul comunităţilor de tip folcloric, unde vârstele erau considerate categorii distincte, trecerea de la o treaptă de vârstă la alta se efectua printr-o serie de acte ceremoniale şi printr-un veşmânt adecvat al cărui limbaj era recunoscut şi acceptat de toţi membrii grupului respectiv.

← *Mireasă din Boholţ învelită ca nevastă*

Ceată de feciori din Drăguş (Ţara Făgăraşului)

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Aceste acte, pentru a fi valabile, trebuia să aibă girul întregii comunităţi, care participa intens la desfăşurarea lor.

Fiecare nivel de vârstă îşi avea codul său de simboluri care îi asigura identificarea, recunoaşterea, cod decodificat de întreaga comunitate. Tradiţia stabilea, pentru fiecare categorie de vârstă, atât atributele vestimentare distincte — manifestate în găteala capului, în decorul şi cromatica pieselor de port, în adoptarea unor elemente de îmbrăcăminte specifice numai grupului de vârstă respectiv, cât şi atitudinile şi limbajul corespunzătoare. Existau, deci, pentru fiecare vârstă, moduri caracteristice de a se îmbrăca, a se comporta şi a acţiona, încât se poate vorbi de existenţa unui dispozitiv simbolic tradiţional propriu fiecărui nivel de vârstă. Aşa cum sublinia sociologul Traian Herseni, „În toate treptele ei de evoluţie, viaţa socială a oamenilor depăşeşte cadrul de origine biologică al familiei şi al relaţiilor dintre sexe, ca să se constituiască pe temeiul simpatiei dintre oamenii de acelaşi sex şi dintre cei de aceeaşi vârstă".[1] Trecerea de la o categorie de vârstă la alta se făcea printr-un ceremonial la care lua parte întreaga comunitate a satului, cu ocazia sărbătorilor de iarnă.

Ceata de feciori, instituţie cu pregnante funcţii sociale, avea nenumărate rosturi, printre care şi pe acela de a „băga fetele tinere în joc".

Ceata se constituia de Sfântul Nicolae, când se alegeau feciorii cei mai chipeşi, cei mai buni jucători şi cântăreţi, înzestraţi cu maxime calităţi fizice şi morale, care se bucurau de un puternic prestigiu în cadrul comunităţii rurale.

Pentru a se deosebi de restul feciorilor din sat, cei care alcătuiau ceata purtau anumite semne distinctive. Erau îmbrăcaţi în haine de sărbătoare, pălăriile sau căciulile lor fiind împodobite, în mod deosebit, cu aşa-numitele *vâstre*, podoabe realizate din fire roşii şi aurii, pene de păun, ciucuri policromi, oglinzi, şnururi, iederă, flori multicolore cerate, panglici colorate etc., în funcţie de tradiţiile locale, dar şi de fantezia purtătorilor, iar peste pieptarele bogat ornamentate purtau, pe piept, în diagonală, brâie colorate sau tricolore.

Scoaterea la joc a adolescentelor marca un moment cu o semnificaţie importantă, şi anume integrarea într-o altă categorie de vârstă, într-un alt statut, cu însemne specifice — de fată mare.

Eveniment solemn, de iniţiere, de pregătire pentru o altă etapă existenţială, „prinderea în joc" a fetelor era aşteptată şi de acestea, şi de părinţii lor cu multă emoţie şi bucurie, fiind un moment cu conotaţii speciale, care consfinţea public intrarea tinerelor aflate în pragul măritişului în grupul fetelor mari.

Steagul, care însoţea ceata în orice împrejurare, constituia semnul ei distinctiv, fiind împodobit într-un mod asemănător cu cel de la nuntă: basmale colorate, panglici, bete, flori artificiale, verdeaţă, clopoţei etc. Se mergea cu steagul pretutindeni, se juca cu el, fiind păzit cu străşnicie, pentru a nu fi furat de ceilalţi feciori.

În localitatea Tohanu Nou (Braşov), armaşul era şeful suprem şi conducătorul jocului la Crăciun. El purta ca simbol distinctiv un baston de trestie ornamentat cu panglici multicolore, de care se prindeau fetele la joc. În ajun, feciorii din ceată le invitau pe fetele care aveau să fie scoase la joc, invitaţiile repetându-se şi în prima, şi în a doua zi de Crăciun.[2]

Fetele pe care feciorii le considerau demne de a face parte din grupul fetelor mari, intrau în joc, la Tohanu Nou, în a doua zi de Crăciun, când se organiza hora mare în centrul satului. La comanda armaşului, erau ridicate de trei ori în sus, ca semn al importanţei pe care le-o acordau feciorii din acel moment.

După ce se îndeplinea ceremonialul scoaterii la joc, armaşul mare juca fetele în aşa-numita *Breazâ*, în care intrau câte cinci fete, ţinându-se cu mâna stângă de bastonul de trestie al acestuia.[3]

Hora mare, organizată în centrul satului, dura în jur de două ore, după care distracţia se muta la o gazdă aleasă dinainte, unde petrecerea ţinea până în zorii zilei. De Paşti, exista obiceiul ca fetele să le dăruiască feciorilor care le-au jucat în timpul sărbătorilor de la Crăciun cele mai frumoase ouă încondeiate, în semn de mulţumire.

Acelaşi obicei din Tohanu Nou, al scoaterii fetelor la joc, avea loc şi în comuna Arpaşu de Jos din judeţul Sibiu. Aici, în ziua de Sfântul Nicolae erau iniţiate numai fetele care urmau să joace în toate sărbătorile Crăciunului.[4]

[1] Traian Herseni, *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş)*, p. 71.

[2] *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 451, 1941.

[3] *Ibidem.*

[4] *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 456, 1948.

←
Maramureşeni (pagina 180)
Fete din Năsăud în zi de sărbătoare (pagina 181)

www.cimec.ro

În satul Recea, din Ţara Făgăraşului, feciorii care făceau parte din ceata care organiza colindatul, organiza jocurile şi „băga în joc" fetele aveau, ca însemne distinctive, „vâstrele" cusute pe căciulile negre, alcătuite din flori multicolore cerate, oglinzi şi pene de păun. Costumul pe care-l purtau era cel de sărbătoare, compus din cămaşa cu poale şi „ştrafuri" (cute) pe piept, şerpare din piele ştanţată ori cusută sau curele din strămătură, pieptare înfundate, brodate cu lânică sau arnici, cioareci din pănură albă, cizme sau bocanci din piele, iar ca haine groase, purtate pe deasupra, sarici lăţoase sau recăle din postav. Peste pieptare purtau panglici tricolore fixate în diagonală.[5]

Hainele din blană (pieptare şi cojoace), precum şi cele din dimie, ca şi şerparul sau brâul de lână, aveau o semnificaţie aparte în cadrul comunităţii tradiţionale, fiind purtate de feciori pentru prima oară cu ocazia intrării lor în joc. Ei treceau, astfel, într-o altă etapă a vieţii, în grupul „feciorilor mari", integrându-se în viaţa socială a comunităţii şi având atribuţii specifice acestei categorii de vârstă: de a intra în ceata de feciori, de a organiza jocurile, colindatul, de a scoate fetele la joc etc.[6]

În cadrul mai larg al spiritualităţii ţărăneşti, cojocul sau sumanul au avut şi rosturi mai adânci. Astfel, în Bihor s-a mai putut identifica un străvechi obicei, potrivit căruia feciorul uita voit una dintre aceste piese cu care venise îmbrăcat la casa tinerei. A doua zi, dacă vedea cojocul sau sumanul agăţat în târnaţ (pridvor), însemna că fata şi părinţii ei nu doresc să le intre în familie.[7]

La Drăguş (Ţara Oltului), feciorii din ceată invitau la joc mai întâi fetele care fuseseră deja iniţiate şi apoi pe cele care intrau în joc pentru prima oară.

Acestea din urmă simulau împotrivirea, căci aşa cerea buna-cuviinţă, băieţii luându-le cu forţa. Când începea jocul, fata trebuia să treacă pe sub braţul flăcăului, fiind ţinută de un deget, figură absolut obligatorie, fără de care nu era considerată „băgată în joc". „De atunci încolo — conchidea Traian Herseni — se chema că e fată de joc şi deci fată de măritat: se înveşmânta ca «fetele mari» şi se aşeza în grupul lor, asumându-şi toate obligaţiile acestora (plătea taxele pentru lăutari, se ducea la dans la orice fecior o chema, altfel plătea amendă)".[8]

Şi în Moldova (Botoşani şi Vrancea), fetele intrau în joc la hora din sărbătorile Crăciunului.[9]

Găteala capului la Uzdin (Banatul sârbesc)

În cadrul comunităţii româneşti din Banatul sârbesc, din informaţiile orale ale subiecţilor intervievaţi în cursul cercetărilor de teren întreprinse de noi în toamna anului 2004, am aflat că fetele „se prindeau în joc" începând de la vârsta de 14-15 ani, cu ocazia marilor sărbători: Crăciun, Paşti, Rusalii.

Când fata ieşea la horă pieptănată cu „pături" şi „moţ", împodobită pe cap cu *covârlacul* — o panglică realizată din fir auriu cumpărat, numit în termeni locali „burmă de aur", îmbrăcată peste poalele albe imaculate cu catrinţă doar în faţă, ea anunţa colectivitatea că-i fată mare, care trebuie „prinsă în joc".

La Uzdin, hora se organiza, de obicei, în faţa primăriei, respectându-se reguli stricte, severe,

5 C. Popescu, *Ceata feciorilor din satul Recea*, p. 501.

6 Maria Bocşe, *Mutaţii contemporane...*, p. 269.

7 *Ibidem*, p. 270.

8 Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească...*, p. 15.

9 Ilie Moise, *Confrerii carpatice de tineret...*, p. 125-126.

www.cimec.ro

Pădureancă în port de sărbătoare

perpetuate prin tradiţie. Astfel, intrau în joc mai întâi bărbaţii (feciorii împreună cu cei căsătoriţi) şi, după aceea, fetele mari care erau *căpărâte* (logodite). Ele aveau obligaţia să joace numai cu băiatul care le peţise.

Pe logodnic, fata îl prindea cu toată mâna, iar pe celălalt june îl ţinea doar cu degetul mijlociu de la mâna stângă. Se juca hora şi apoi ardeleana (doi câte doi).

Fetele nelogodite aveau voie să ocolească hora. Făceau o „plimbare", ca să le vadă junii şi viitorii socri, care le alegeau şi după criterii sociale şi materiale: să fie de neam, dar şi bogate, semnul distinctiv al bunăstării economice fiind salbele de aur şi argint pe care le purtau la gât.

La Nicolinţ şi la Vladimirovăţ, băiatul care scotea fata la joc — rudă apropiată cu aceasta — era răsplătit pentru acest serviciu cu o pânză de cămaşă. Băiatul făcea trei paşi înainte, fata venea spre el, o prindea de două degete şi intrau în joc. La următoarele jocuri din acea zi, feciorii care doreau s-o joace pe fată trebuia să ceară încuviinţarea băiatului care o introdusese în joc pentru prima oară. După ce se logodea, fata nu mai putea să joace decât cu junele care o peţise.

Aşadar, existau reguli stricte de iniţiere şi de integrare în viaţa socială a comunităţii, care trebuiau respectate întocmai.

Familiile înstărite din Voivodina îşi permiteau să angajeze, cu ocazia scoaterii la joc a fetelor lor, pentru fala neamului, fanfara, care venea la casa tinerei, unde se strângeau rudele. Fata, părinţii acesteia şi neamurile plecau apoi la joc, însoţiţi de cântecele fanfarei.

Prinderea fetelor în joc era considerată, şi în Banatul sârbesc, o mare sărbătoare, la care participa întreaga suflare a satului.

Cu ocazia ieşirii la joc, fata din Voivodina se încingea pentru prima oară cu brâul sau brăcira, aspect similar semnalat şi în satul Buceava, din Ţara Zarandului, de către etnologul Maria Bocşe, această piesă de port constituind, alături de alte elemente vestimentare, o componentă a riturilor de trecere de la un nivel de vârstă la altul. Tot atunci purtau pentru prima dată mărgelele veneţiene, în zonele în care acestea erau frecvente (Bihor, Sălaj, Maramureş, Oaş, Apuseni), aceste podoabe marcând, ca şi cingătoarea ţesută, trecerea la o nouă clasă de vârstă, precum şi situaţia materială a purtătoarei, fiind piese deosebit de scumpe, pe care numai fetele înstărite şi le permiteau.[10]

În satele situate pe Valea Crişului — Pietroasa (Bihor), pe Valea Bistrei — Obreja şi Ciuta (Banat) ori în Sălaj, la Pria, Cizer şi Meseşenii de Sus, exista obiceiul ca panglicile cu care fetele îşi împodobeau cozile când intrau pentru prima oară în joc să fie păstrate de ele şi întrebuinţate pentru ornamentarea *ţovului* (steagul de nuntă), considerându-se că ele aduc noroc şi fericire viitoarei familii.[11]

---

[10] Maria Bocşe, *Mutaţii contemporane privind funcţiile şi semnificaţiile portului popular transilvănean*, p. 263.

[11] *Ibidem*, p. 264.

www.cimec.ro

Trecerea la o nouă etapă a vieţii — adolescenţa — era reflectată şi de pieptănătură, care în pragul acestui eveniment se schimba, acordându-i-se o grijă deosebită. La această vârstă, când fetele purtau capul descoperit, părul, considerat a fi o podoabă naturală, trebuia pus cât mai bine în valoare.

Fata care ieşea la horă cu părul împodobit cu o serie de accesorii decorative — cununiţe din flori naturale sau artificiale, ciucuri din lână policromi, mărgele mărunte policrome, ace de os, bolduri cu gămălie colorată, agrafe de os cu pietre colorate, piepteni etc., elemente care constituiau însemnul distinctiv al fecioriei, un ansamblu de „semne" cunoscute de toţi membrii comunităţii rurale — anunţa în felul acesta că, din acel moment, ea era pregătită de primirea peţitorilor.

Purtatul părului într-un anume fel, în anumite ocazii, cu întregul complex de împodobire a capului, constituia un mesaj către comunitatea respectivă, un limbaj complex, un cod de identificare socială, totodată o marcă zonală, etnică, ceremonială, de vârstă şi stare civilă.

Astfel, în Voivodina, modalitatea de împletire a părului, ornamentele şi podoabele care o completau indicau foarte exact nivelul de vârstă şi starea civilă: dacă fata era fecioară „prinsă în joc" ori fată *căpărâtă* (logodită), aflată în preajma căsătoriei sau tânără nevastă, aceasta din urmă continuând să mai poarte un timp — de obicei până la naşterea primului copil — în zile de sărbătoare, când mergea la jocul mare, unele atribute ale gătelii capului caracteristice fecioriei.[12]

În Şcheii Braşovului, dacă fata avea zestrea pregătită, ieşea la joc pieptănată cu o singură coadă lăsată liber pe spate, împodobită cu *conchiu* (floare de mireasă) şi îmbrăcată în haine de mătase. În cazul în care ea nu era gata cu zestrea, ieşea la joc pieptănată cu două cozi, legată pe cap cu panglică, împodobită cu o agrafă sau cu un trandafir, fiind îmbrăcată în androc şi laibăr de postav.[13]

În comuna Şanţ, din judeţul Bistriţa-Năsăud, fata mare se pieptăna cu cărare la mijloc, părul fiind împletit în două cozi împreunate la ceafă într-o singură coadă în care se împletea o *petea* (panglică) lungă, procurată din comerţ, decorată cu flori şi fluturi.[14]

În zona Năsăudului, în părţile Sângeorzului şi ale Maierului, fetele îşi împodobeau părul cu *păuniţe*, două cercuri realizate din pene negre de struţ, în mijlocul cărora se coseau mărgele mărunte, multicolore şi bumbuşte (flori artificiale şi ace). Aceste păuniţe, montate în dreptul urechilor, erau legate la spate cu o panglică înflorată; de aceasta, se prindeau alte cinci-şase panglici care atârnau liber pe spate.[15]

Fată din Năsăud în port de sărbătoare

12 Informatoare Mărioara Sârbu, 67 ani, comuna Uzdin, Voivodina.

13 Olivia Moraru, *Contribuţii la studiul portului...*, p. 347.

14 Informatoare Maria Domide, 97 ani, comuna Şanţ, judeţul Bistriţa-Năsăud.

15 Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului*, p. 209.

www.cimec.ro

Fată din Năsăud cu păuniţe

În satul Negrileşti, din Ţara Vrancei, fetele se pieptănau cu cărare la mijloc, cu părul împletit în două cozi, numite local *gâţe* (împletitura începea din partea superioară a urechii). Cozile erau duse apoi spre ceafă şi întrepătrunse, obţinându-se un coc lunguieţ denumit *cârcei.* Fetele împodobeau acest coc cu flori naturale prinse cu spilci. Când ieşeau la horă, legau de gâţele de la ceafă aşa-numiţii *ţochi* — pompoane colorate din lână, care atârnau pe mijlocul spatelui.

În zilele de sărbătoare, fetele mari purtau o podoabă cunoscută sub denumirea de *pletari de piţigoi*, alcătuită din bani mărunţi, găuriţi (*piţigoi*), înşiraţi pe două rânduri, pe o aţă de armici roşu, prinşi de borta urechii, aduşi prin faţa urechii şi fixaţi de gâţe cu un bold. Din relatările informatorilor, reiese că această podoabă de bani se purta şi pe creştetul capului, ca o diademă.

În localitatea Monor din judeţul Bistriţa-Năsăud, înainte de anul 1918, fetele purtau, în zile de sărbătoare, *bearta* — o bonetă de formă tronconică, alungită la spate, realizată din barşon (catifea) negru sau vişiniu, cu o întăritură de carton. Pe toată suprafaţa, bearta era acoperită cu mărgele colorate, cusute în rânduri. La spate atârnau *petele* (panglici) multe, în diverse culori, lungi de 40-50 de centimetri, simbolul distinctiv al fecioriei.[16]

Piesele de port puteau fi îmbrăcate numai într-un anume fel, potrivit unor norme culturale proprii, care precizau modul şi circumstanţele utilizării, ca şi membrii comunităţii care aveau dreptul să le poarte.

În multe zone din ţară, dintre care amintim Ţara Oltului, Vâlcea, Sălajul, dar şi Banatul (inclusiv Voivodina), fetelor le era interzis purtatul catrinţei la spate, peste poalele albe, îmbrăcarea acestei piese şi în faţă şi în spate fiind, însă, obligatorie pentru femeile măritate.

Astfel, la Porumbacu de Jos (Ţara Oltului), fata mare purta numai în faţă o *crătinţă* din lână ţesută în patru iţe, destul de lată încât acoperea bine şoldurile, compusă din două foi unite pe verticală, decorată pe poale cu două rânduri de alesături realizate cu *sârmă* galbenă şi armici negru şi terminată cu *frâmbii* (ciucuri) negre pe marginea inferioară. În schimb, nevasta purta obligatoriu două catrinţe: cea din faţă mai lată, cea din spate mai îngustă. Catrinţa din spate avea fondul roşu şi era decorată cu rânduri de alesături dispuse în axe paralele orizontale pe toată suprafaţa piesei, în timp ce catrinţa din faţă, cu fondul negru, era ornamentată cu trei rânduri de alesături doar pe poale.[17]

La Viştea de Sus şi la Drăguş, în Ţara Oltului, fetele purtau peste poale, numai în faţă, păstura roşie din pănură dată la piuă, ornamentată cu motive florale policrome (albastru, galben, verde, alb), imprimată la Făgăraş, cu tipare de mână, pe jumătate din suprafaţa ei şi terminată la marginea inferioară cu frâmbii din strămătură. La spate, poalele fetelor rămâneau neacoperite, în timp ce nevestele asociau păstura roşie purtată în faţă cu o păstură neagră în spate.[18]

Şi în zona Meseşului, judeţul Sălaj, fetele, spre deosebire de neveste, purtau zadie de lână numai în faţă, obicei menţinut până la sfârşitul secolului al XIX-lea.[19]

Reguli vestimentare obligatorii, fixate de tradiţie, impuneau fetei din Uzdin (Voivodina) să îmbrace cămaşă, poale şi catrinţă numai în faţă.

În zona Săcele, la Satulung, fata ieşea la horă îmbrăcată cu ia din *şimizet* (tul brodat), cu guler îngust, cu foile mânecilor şi ale stanilor unite şi încreţite în jurul gâtului. Mânecile foarte largi se terminau cu pumnaşi, denumiţi în termeni locali pumni, realizaţi din *posomant* (fir metalic auriu) cusut cu mâna, adeseori cu motive geometrice.

---

[16] *Chestionarul de port popular pentru A.E.R.*, completat de Elena Secoşan în anul 1982.

[17] Informatoare Maria Stoichiţă, 76 de ani, Porumbacu de Jos.

[18] Ioan I. Şerban, *Viştea de Sus. Contribuţie la monografia satului*, 1987, în manuscris; informatoare Eva Fogoroş, 77 de ani, Drăguş.

[19] Ioan Augustin Goia, *Zona etnografică Meseş*, p. 129.

www.cimec.ro

Pentru a nu se uza prea mult prin spălare, manşetele erau demontabile.[20]

Anumite piese de port erau rezervate fetelor. Astfel, în Şcheii Braşovului, numai fetele aveau voie să poarte *vizita*, o bluză confecţionată din mătase sau din pluş, şi *boarta* (ia care se purta dedesubt, lucrată din madipolon).[21]

Prezenţa sau absenţa unor elemente vestimentare sugera categoriile de vârstă, precum şi notele diferenţiatoare dintre ele, comunicând, astfel, mesajele clasei de vârstă respective.

Pieptănătura, cu întregul complex al gătelii capului, nu constituia numai un semn distinctiv al vârstei, al stării civile, un semn de diferenţiere zonală şi etnică, ci şi o marcă ceremonială.

În zilele de sărbătoare sau în cadrul diverselor ceremonii, cum ar fi cea a nunţii, pieptănăturii i s-a acordat o atenţie deosebită, găteala capului devenind, cu acest prilej, o adevărată creaţie de artă, integrată organic şi armonizată din punct de vedere decorativ şi cromatic cu toate celelalte piese componente ale ansamblului vestimentar.

La această vârstă de maximă frumuseţe, prospeţime şi gingăşie, măiestria şi îndemânarea cu care se împletea şi împodobea părul erau neîntrecute, cumulând numeroase elemente de ordin estetic.

Găteala miresei se făcea, de obicei, la casa părinţilor ei, duminică dimineaţa, de către naşă, ajutată de fete şi femei pricepute, înainte de a pleca la cununia religioasă.

În unele zone, ca de exemplu în Ţara Oaşului, pieptănătura miresei era extrem de complicată; realizarea ei dura patru-şase ore, cerând multă migală şi pricepere, drept care numai o femeie specializată din sat putea s-o facă, după o tehnică arhaică, obţinând, în final, o plasă extrem de fină. Aproape tot atâtea ore dura aranjarea elementelor de podoabă.

În zona Rădăuţilor, pieptănăturii şi gătelii capului miresei li s-a acordat o atenţie specială, putându-se vorbi de o creaţie artistică remarcabilă. Astfel, părul era pieptănat cu cărare la mijloc, împletit de la frunte în două cosiţe care se aduceau în formă de coroană pe creştetul capului, legându-se unde începea împletitura cu multă „străмătură de dram" (lână groasă cumpărată); peste el se aşeza *gâţa* — un suport de forma unui cerc, confecţionat din lemn sau sârmă subţire, pe care se împleteau şuviţe de păr şi fire de lână roşie. Pe deasupra se cosea zgarda, făcută din mărgele mărunte, policrome. Cu două-trei duminici înainte de nuntă, fata purta peste gâţă o altă podoabă denumită *legătoare*, confecţionată dintr-un carton gros, înalt de o palmă, înfăşurat într-o pânză albă, pe care se prindeau alternativ cordele colorate, plisate şi flori de târg. În partea superioară a legătorii, se fixau opt până la zece pene de păun.[22]

În satele Ţării Oltului, părul lung, spălat şi uns cu unt, ca să lucească şi să stea lins, se împletea în două gâţe, cu panglici colorate. Pe cap, mireasa purta *borda*, un cerc de fier învelit în pânză de care se prindeau panglici colorate, încreţite, care atârnau pe spate.

---

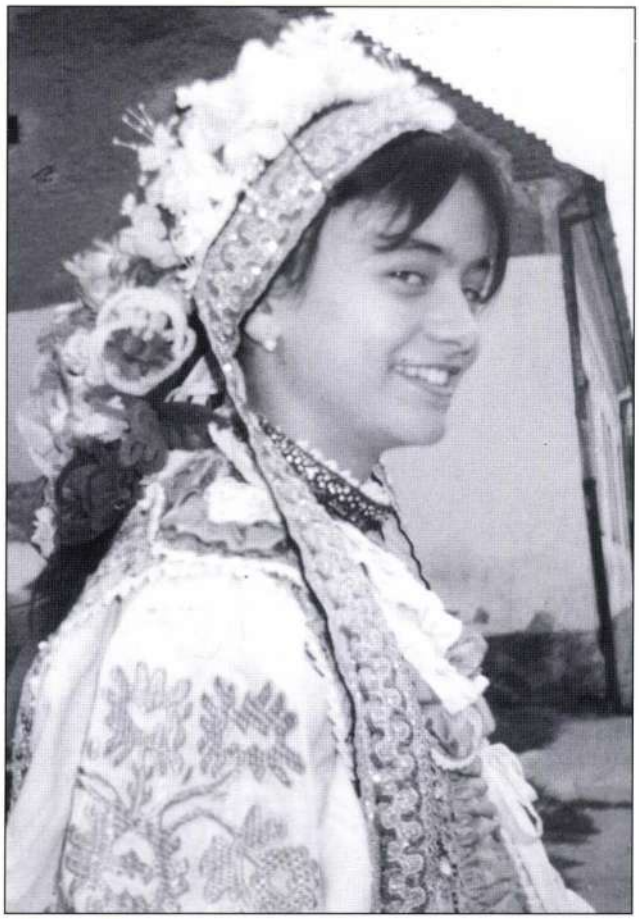
20 Informatoare Siţa Jerău, 66 ani, Satulung.

21 Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Semne de recunoaştere în costumul din Şcheii Braşovului şi Săcele*, p. 340.

22 Maria Cioară, *Zona etnografică Rădăuţi*, p. 102.

Mireasă din Oaş

www.cimec.ro



Mireasă din Uzdin

Extrem de complicată şi de migăloasă era şi pieptănătura miresei din Uzdin (Banatul sârbesc). În tot satul, existau numai două-trei femei specializate în realizarea acestei pieptănături complexe, care presupunea mai multe operaţii. Sâmbătă seara, în scalda tinerei se puneau fire de busuioc, ca să aibă noroc şi să fie drăgăstoasă, iar duminică, în zori, venea *perietoarea*, o meşteră din sat, singura care ştia să întoarcă părul şi să-l facă cu păturі (cute). Pieptănătura specifică miresei se numea „cu părul întors".

Părul din faţă se despărţea, printr-o cărare semicirculară, de la o ureche la cealaltă. Apoi se uda cu apă, se ungea cu untură de porc sleită şi se uda din nou. Se realiza, mai întâi, *moţul*: cu o *maşlă* (fundă), părul din faţă, despletit, se strângea în creştetul capului. Cu ajutorul unui pieptene cu dinţii rari, se alegeau şuviţe foarte subţiri şi se întorceau pe degete, făcându-se câte 18-20 de păturі pe fiecare parte a capului, începând de la ureche şi până la cărare. Din nou, părul se uda cu apă, iar apoi se lega strâns, de două-trei ori, cu o aţă de fuior, peste care se punea *civala* (o bucată de pânză albă, lată de o palmă), iar deasupra ei, *prăpoada* — o cârpă de formă triunghiulară, ornată pe partea ce venea deasupra frunţii cu *şlingăraie* (broderie spartă). Aţa de fuior, civala şi prăpoada aveau rostul să fixeze bine păturile, după care se luau de pe cap.

Părul de sub moţ se împletea într-o *chică* (coadă) din trei-cinci şuviţe, la capătul ei punându-se *sârma* (o panglică imprimată cu flori), chica fiind întoarsă şi prinsă de moţ cu sârma şi cu un ac cu gămălie mare. Tot acolo se fixau trei galbeni mici. Părul pieptănat astfel, în forma literei O, se numea *perietura cu larga*.[23]

În ceea ce priveşte numărul şuviţelor din care se realiza chica de sub moţ, reminiscenţele unor credinţe arhaice în puterea fastă a cifrelor magice a persistat până în zilele noastre.

Pieptănăturii cu părul întors i se adăugau apoi o serie de podoabe, de accesorii decorative, realizate din monede de aur şi argint, paiete, panglici lungi de mătase, flori artificiale şi flori naturale, menite să-i confere tinerei fete forţă, vitalitate, rodire, împlinire, podoabe care au avut şi alte conotaţii simbolice, ale căror semnificaţii s-au pierdut astăzi.

În ajunul nunţii, mirele îi trimitea miresei darurile sale, care aveau rolul de a o împodobi şi înfrumuseţa, dar şi de a marca bogăţia şi prestigiul familiei din care provenea băiatul. De regulă, darurile constau în piese de port cumpărate sau confecţionate special pentru această ocazie, din ţesături de calitate superioară: învelitori de cap (fes, tulpan, casâncă, bariz etc.), pe care mireasa le purta înainte de a pleca la cununia religioasă, urmând să fie învelită cu ele de către naşă, în cadrul ritualului care consfinţea trecerea ei în rândul femeilor căsătorite; darurile mirelui puteau fi podoabe, dar şi pantofi sau cizme, în care se puneau bani de argint şi boabe de grâu, pentru a avea parte de belşug şi noroc. Mireasa le încălţa înainte de a pleca la cununia religioasă.

Însoţit de flăcăi şi lăutari, într-o atmosferă de mare veselie, vornicelul din partea mirelui ajungea la casa miresei, cu hainele cumpărate de mire, după multe peripeţii, tocmai de la Ţarigrad, aşa cum subliniază oraţia schimburilor, începând a le juca şi a zice: „A doua oară a cumpărat: / Marfă subţire şi aleasă / Pentru dumneata jupânească / Mireasă. / Ţi-a cumpărat un fes / De la-ntâiul casăgin, / Ca să-ţi fie

[23] Informatoare Mărioara Sârbu, 67 de ani, Uzdin.

Mire şi mireasă din Vadu Izei (Maramureş) →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

cheful deplin. / Ţi-a mai cumpărat / Un buccealâc de mătasă / Ca să-ţi fie de purtat prin casă; / O cutnie pentru rochii, / Cea mai aleasă, / Ca să-ţi fie de mireasă; / Tulpane, colţuni şi legători, / Ca să-ţi fie de sărbători / Ţi-a mai cumpărat o oglindă, / Cea mai frumoasă / La care să te găteşti ca mireasă; / Ţi-a cumpărat şi sopon / Tot de Ţarigrad, / Ca să-ţi fie de spălat...[24]

Şi chestionarele *AER* consemnează, în judeţele Botoşani şi Vaslui, obiceiul potrivit căruia mirele cumpăra găteala miresei şi o trimitea cu vornicul când alaiul venea la mireasă acasă. Hainele erau puse pe o tavă şi vornicul spunea oraţia de închinare a gătelii. Mireasa ţinea în poală doi colaci şi o sticlă cu ţuică. Atunci când i se întindeau hainele, dacă mireasa dorea să le ia, vornicul le retrăgea, zicând: „Stai coană mireasă / Nu te grăbi la luat / Cum te-ai grăbit la măritat / Că părinţii ţi-au spus să mai stai fată / Şi dumneata te-ai bătut cu curul de vatră / Şi-ai spus că nu mai stai fată".[25]

În Teleorman, în seara gătirii bradului, colăcerii ginerelui îi aduceau miresei, pe o tavă, voalul, rochia, pantofii (care au înlocuit piesele tradiţionale), cerceii şi mărgelele cumpărate de ginere.[26]

Pe parcursul întregului ceremonial al nunţii, mireasa purta un ansamblu de semne specifice ritului de trecere, care o diferenţiau de celelalte fete participante la eveniment.

Unul dintre aceste însemne rituale, frecvent întâlnit în majoritatea zonelor etnografice ale ţării, realizat din cele mai diverse materiale şi accesorii decorative, l-a constituit „cununa de mireasă", care, dincolo de valoarea ei artistică, avea şi o funcţie apotropaică, de a o feri pe tânără, la acest început de drum, de forţele malefice. Cununa a reprezentat un semn de recunoaştere pentru întreaga comunitate, mireasa astfel împodobită fiind, de fapt, adevărata podoabă a nunţii, reperul său valoric. Elementele arboricole, care constituiau părţi componente ale cununii, se integrau cultului dendrolatric.[27]

În Ţara Oaşului, peste pieptănătură se aşeza cununa de mireasă, de formă cilindrică, realizată din barşon roşu-vişiniu, ornată cu numeroase flori naturale, vara, şi artificiale, iarna, precum şi cu zgărzi împletite din mărgele multicolore de diferite mărimi, al căror număr ajungea până la 25-30, predominantă fiind culoarea roşie, apoi cu salbe de bani. În jurul gâtului şi pe piepţi, alte şiruri de mărgele, în număr de 80, în culori vii, o împodobeau pe mireasă.

← *Mireasă din Boholţ (Braşov)*

În Voivodina, mireasa purta două cununi: cea de fată mare şi cununa dăruită de mire, trimisă prin „giveri" sâmbătă seara. De această cunună se prindea o altă podoabă cu valoare artistică şi valenţe simbolice — şi anume *covârlacul*. Se confecţiona dintr-o panglică de catifea neagră, lată de patru degete, decorată pe toată suprafaţa cu un ornament în zig-zag executat cu fir auriu, cunoscut în termeni locali sub numele de *burmă de aur*, care face trimitere la arhaicul simbol solar, cu strălucirea şi luminozitatea sa, alături de alte simboluri, cum ar fi banii care intrau şi ei în structura acestei podoabe (capetele covârlacului terminându-se cu bani ce atârnau până la cingătoare, galbeni mici împodobindu-l şi pe partea din faţă), pentru ca fata să aibă parte de bogăţie în noua viaţă pe care o începea. Duminică, înainte de masă, giverul „ăl mare" îi aşeza *goviei* (miresei) cununa dăruită de mire, dar ea o dădea jos, o călca în picioare; giverul i-o punea pe cap a doua oară; govia o respingea din nou; abia a treia oară accepta cununa pe cap.

În aşezările brănene, podoaba care se aşeza pe capul miresei, aşa-numita *bortă* (cunună), era realizată din argint suflat cu aur.

În nord-vestul Transilvaniei, din Ţara Oltului şi până în Banat, miresele purtau cunună din flori artificiale policrome şi oglinzi, fixate pe un schelet confecţionat întotdeauna dintr-un lemn verde al cărui rost era acela de a-i transfera noii familii, prin similitudine, trăinicie şi bunăstare.

În Bihor, cununa se păstra tot timpul vieţii. Ea se împrumuta membrilor apropiaţi ai familiei sau *suratelor* miresei, în acelaşi scop, al stimulării beneficului.[28]

La Leleşti, pe valea Crişului Negru, exista obiceiul ca prietenele miresei să desprindă în taină, din cununa acesteia, o floare şi s-o poarte în păr ca să atragă norocul şi peţitorii.[29]

---

[24] Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 247.

[25] Redactarea acestui capitol se bazează pe bibliografia de specialitate, pe cercetările personale de teren, dar şi pe datele culse cu ocazia anchetelor întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român* (*AER*), sintetizate de noi în subcapitolul „Costumul ceremonial de nuntă" al *Corpusului de Documente Etnografice Româneşti* (*DER*), al cărui coordonator general este reputatul etnolog dr. Ion Ghinoiu, din care s-au publicat până în prezent patru volume, al cincilea fiind în curs de editare; Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. IV, *Moldova*, p. 90.

[26] *Ibidem*, vol. V, în manuscris.

[27] Ion H. Ciubotaru, *Catolicii din Moldova*, vol. II, p. 113.

[28-29] Maria Bocşe, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 264.

www.cimec.ro

În comuna Săpânţa din Maramureş, însemnele specifice miresei erau: cununa circulară alcătuită din flori mici confecţionate din hârtie policromă, prevăzută pe o latură cu o palmetă denumită *struţ*, panglicile multicolore împletite în cozi şi podoabele purtate la gât: şiruri de mărgele de Boemia, negre sau vişinii, cu motive fitomorfe colorate şi, mai ales, zgarda scumpă compusă din mărgele de coral, care evocau statutul social şi bunăstarea materială a miresei.[30]

Mireasa din Drăguş, Ţara Oltului, purta părul fie retezat, fie împletit în două gâţe aduse pe cap. Deasupra, punea cununa compusă din bordiţe: trei-patru panglici cu floricele cumpărate, o coroniţă cu glăji şi flori artificiale.

Tot acest complex decorativ îi conferea miresei o eleganţă, un fast şi o strălucire deosebite. Polisemantismul podoabelor purtate cu ocazia ceremonialului nunţii exprimă ideea ocrotirii cuplului de forţele malefice, ajutându-l să treacă cu bine cel mai important prag existenţial.

În localităţi din judeţele Bistriţa-Năsăud şi Cluj, când mireasa era împodobită cu cununa împletită din flori, spice de grâu şi fire de busuioc, cu struţul şi păuniţele, fetele îi cântau cântecul cununii: „Mireasă cu cunună / Se cunoaşte că-i hi bună / Hainele pe tine sună / Şi pe tine şi pe pat / Ca p-o fată de-mpărat / Nu sună de leneşie / Că sună de hărnicie. // Că nici mă-ta n-a fost rea / Numai să fii şi tu ca ea / Te-a făcut cu păru' creţ / Te-a vândut cu mare preţ; / Muruniţă de sasău / Pune-te-aş în capul meu / De-aş şti că te pui pe bine / Te-aş lăsa în cap la mine / De-aş şti că te pui pe rău / Te-aş ţâpa din capul meu".[31]

Petrecerea care se organiza sâmbătă seara la casa socrilor mici, când druştele găteau mireasa cu cunună şi îi cântau cântecele ceremoniale adecvate acestui moment, marca deopotrivă despărţirea de casa părintească şi desprinderea tinerei de grupul fetelor din care făcuse parte până atunci, urmând să treacă, prin căsătorie, într-o altă stare civilă, aceea a femeilor măritate.

Şi în Moldova de dincolo de Prut, miresele purtau învelitori ceremoniale, cu funcţie simbolică, rituală. În centrul Basarabiei, cununa realizată din pânză încutată, a cărei bază era împodobită cu două şiruri de monede, se monta pe un ştergar lung.

În Bucovina, regiunea Cernăuţi, cununa consta într-un suport înalt de carton, învelit cu o ţesătură albă de pânză, pe care se fixau flori artificiale de diferite culori, iar în partea superioară un şir de pene colorate.[32]

Pe Valea Someşului, o femeie specializată în găteala miresei o pieptăna cu cărare la mijloc, îi împletea părul în două cozi, care la ceafă se împreunau într-una singură împodobită cu o *petea* (panglică) lungă, procurată din comerţ, decorată cu flori şi fluturi. Deasupra se punea o cunună rotundă compusă din flori naturale de muşcată, busuioc, măgheran şi *struţuri* în părţi.

În alte localităţi din zona Năsăud, mireasa era pieptănată cu două cosiţe împletite din creştetul capului şi aduse apoi roată pe cap. Deasupra se aşeza cununa alcătuită din bumbuşte şi spilce (ace de metal), cumpărată la târg, iar mijlocul cununii, la ceafă, se umplea cu flori denumite struţuri. La urechi se fixau cele două păuniţe.[33]

Un însemn ceremonial reprezentativ, răspândit pe tot cuprinsul arealului românesc, e voalul de mireasă, a cărui terminologie variază de la o zonă la alta: *balţ*, *sovon*, *jolj*, *şlaier*, *hobot*, cumpărat de obicei de mire şi, mai rar, de naşă.

În privinţa persoanei care aşeza însemnele rituale pe capul miresei, aceasta era diferită în funcţie de tradiţiile locale.

Astfel, în localităţi din judeţul Sălaj, cununa şi joljul se puneau în biserică. Joljul îl cumpăra şi îl croia nănaşa, iar cununa din „sasău" o împleteau fetele din partea miresei la petrecerea organizată în seara care preceda ziua nunţii şi o duceau la biserică. Fratele de mire, care trebuia să aibă ambii părinţi în viaţă, era cel care aşeza joljul pe capul miresei. Ea respingea joljul de două ori şi abia a treia oară îl primea.[34]

În judeţul Satu Mare, cel care punea sovonul pe capul miresei, în biserică, era preotul, iar în judeţul Timiş, givărul, după ce alaiul mirelui ajungea la mireasă şi tânăra fată ieşea la *şofei*. În curte, pe o masă, era pregătit şofeiul (ciubărul cu apă). Mireasa, cu un buchet de busuioc înmuiat în apă, îi stropea pe cei din jur, care aruncau bani în şofei.[35] Apa avea rosturi de propiţiere, dar şi rol profilactic, semnificaţia acestui act ritual fiind aceea de a apăra mireasa şi pe nuntaşi de forţele malefice.[36]

---

30 Olga Horşia, *Portul popular din comuna Săpânţa...*, p. 459.

31 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 76.

32 *Idem*, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, p. 146.

33 Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului*, p. 209.

34 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 77.

35 *Ibidem*, vol. II, *Banat, Crişana, Maramureş*, p. 72.

36 Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, p. 145.

www.cimec.ro

La casa socrilor mici, în timp ce mireasa era „gătită", fetele acompaniate de lăutari cântau *Cântecul miresei*. Se făceau şi jocuri, în majoritatea zonelor etnografice ale ţării.

În comuna Şanţ (Bistriţa-Năsăud), cu o seară înaintea nunţii, feciorii împodobeau steagul la casa miresei: o botă făcută cruce se învelea cu o năframă mare, cu *canaci* (ciucuri), şi se ornamenta cu multe petele colorate, iar deasupra se aşeza o cunună de *bărbănoc*, care avea în mijloc un struţ din spice de grâu. Sub cunună se fixau clopoţei care sunau în timpul jucării steagului, când o luau pe mireasă din casa părinţilor ei pentru a o duce la biserică.[37]

Însemnele ceremoniale nu puteau fi purtate decât într-un anumit fel, controlul social exercitat de comunitate asupra individului fiind foarte puternic. Orice abatere de la cutumă, de la normele morale, etice stabilite de ea şi transmise prin tradiţie, se sancţiona drastic, pentru a fi respectate buna rânduială şi buna-cuviinţă.

De exemplu, pe Valea Someşului, când fata se mărita, dacă nu era fecioară, nu purta petea pe spate, ci pe ceafă, iar cununa se punea peste petea. Când intra în biserică să se cunune, fata *greşită* purta *sovon* alb înfăşurat pe cap ca un turban, peste care aşeza cununa rotundă, cu flori şi struţuri în părţi. Era pieptănată cu conci, ca *vădăncile* (văduvele), şi nu cu cozi pe spate.[38]

Fata care avea copil din flori punea pe cap doar năframa fără cunună şi fără struţuri în părţi când mergea la cununie.[39] În acest caz, mirele trebuia să-i cumpere două năframe: una şi-o punea pe cap şi de cealaltă ţineau mirii când intrau în biserică, aceasta din urmă, numită *năframă de credinţă*, fiind simbolul legăturii dintre miri şi semn de recunoaştere pe lumea cealaltă, fapt pentru care năframa se îngropa cu cel căruia i-a aparţinut.

Comunitatea tradiţională făcea o distincţie netă între fecioară şi fata „greşită", atunci când acestea se căsătoreau; virginitatea, purtarea miresei, era privită şi ca o formă de respect faţă de noua familie şi de întregul corp social.

Astfel, în judeţul Bacău, fata „greşită" era obligată să se cunune în timpul nopţii şi să îmbrace cămaşa şi fota, deci piesele tradiţionale, şi nu rochia albă pe care o purta numai fecioara (şi care înlocuise portul local), existând un permanent control din partea comunităţii, care îi repudia pe cei ce nu-i respectau regulile.[40]

În Maramureş, fata „greşită" pleca cu *balţul* (voalul) pus pe cap de acasă, în timp ce fecioara primea balţul în biserică, pus de preot cu crucea[41], puritatea miresei constituind o chezăşie pentru temeinicia căsătoriei respective.[42]

Steag de nuntă din Oaş

În toată Moldova, exista obiceiul ca voalul şi beteala să fie jucate. Se împodobea cu şervete frumoase o oglindă pe care o ţineau două fete. Mireasa era aşezată pe o pernă, ca să-i fie viaţa uşoară ca perna. În timpul acesta, vornicii jucau voalul şi beteala pe crăci de măr (pom aducător de sănătate şi fertilitate, simbol al rodniciei şi al prospeţimii).

---

37 Informator Octavian Olariu, 88 de ani, Şanţ.

38 Informatori Ioan Hanţig, 76 de ani, şi Lucreţiu Hanţig, 75 de ani, Şanţ.

39 Informatoare Maria Domide, 97 de ani, Şanţ

40 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. IV, *Moldova*, p. 96.

41 *Ibidem*, vol. II, *Banat, Crişana, Maramureş*, p. 73.

42 Ion H. Ciubotaru, *Catolicii din Moldova*, vol. II, p. 91.

www.cimec.ro

Mireasă din Pădureni

În localităţi din judeţul Vaslui, în duminica nunţii, fetele, numite vornicese, o ajutau pe naşă s-o îmbrace pe mireasă. După ce era gătită, două vornicese aşezate în spatele miresei jucau *hobotul* (voalul). În faţa miresei şi a vorniceselor, un flăcău (vornicel) juca, având în mână două vărguţe legate cu beteală (însemnul său ritual). Vornicesele luau apoi beteala şi o aşezau pe capul miresei. În timp ce împodobeau mireasa, druştele îi cântau: „Când eram la mama fată / De lucram, de nu lucram / Tot dragă mamei eram / Dar de când m-am măritat / Am prins frică de bărbat / Nu mă lasă seara-n sat / Dă cu pumnii după cap".[43]

Materialele de teren au consemnat în chestionarele *AER* existenţa în spaţiul oltenesc (Gorj, Mehedinţi, Olt, Vâlcea) a unui străvechi obicei potrivit căruia mireasa purta pe cap *sovonul* — un ştergar confecţionat iniţial din cânepă sau in, iar mai târziu din bumbac subţire, care se cosea în formă de glugă, împodobită în vârf cu o *chită* (crenguţă) de busuioc, care avea un rol benefic asupra tinerilor. În Mehedinţi, comuna Izverna, miresele mai avute îşi puneau pe cap *peşchire* (ştergare) încreţite ca o glugă, înlocuite apoi cu cârpele de borangic, cele două piese indicând statutul socio-economic al miresei, alături de salbele din aur sau argint purtate la gât.[44]

Miresele înstărite din satele situate în sudul ţării purtau pe cap un fes de pâslă cu ciucure negru, cumpărat de la oraş, iar cele sărace, un brâu roşu cusut sub formă de glugă, denumit şi sovon, tras adânc pe ochi şi care avea în vârf o chită de busuioc, având un rol benefic asupra tinerilor.[45]

Acelaşi obicei l-am întâlnit în cursul cercetărilor de teren în Ţara Vrancei, în localitatea Negrileşti. Pe cap, peste cunună, mireasa purta *hobotul* — un ştergar confecţionat din bumbac sau borangic, pus în două şi cusut ca o glugă, împodobit în vârf cu doi *piţigoi* (bănuţi). Hobotul ajungea pe frunte, până la sprâncene. Aşa rămânea şi mireasa juca cu el toată ziua şi toată noaptea, până dimineaţa.[46]

Purtatul cununii de mireasă în Năsăud

[43] Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*. în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. IV, *Moldova*, p. 92

[44] Aurelia Ţiţă, *Contribuţii la interpretarea funcţiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinţi)*, p. 211-212.

[45] Elena Secoşan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, p. 26.

[46] Informatoare Măriuţa Neculai Dumitraşcu, 77 de ani, Negrileşti.

www.cimec.ro

În Şcheii Braşovului, o piesă obligatorie, cu funcţie ceremonială, o constituia *procovul*, de forma unei glugi, partea mai lungă atârnând pe spate, gluga propriu-zisă fiind aşezată pe cap, în aşa fel încât mireasa condusă de către naşă să nu vadă pe unde merge.[47]

Alte însemne rituale specifice le constituiau învelitorile de cap: fes, tulpan, casâncă, bariz, şal, bertă, pânzătură etc., cumpărate de mire, cărora comunitatea tradiţională le impunea un caracter de obligativitate.

Mireasa le purta înainte de a pleca la cununia religioasă, pe spate, la gât, prinse pe umeri sau luate pe mână.

Un alt moment deosebit, cu valoare simbolică, era trecerea de la statutul de fată la cel de nevastă, marcată de schimbarea pieptănăturii şi acoperirea capului cu o piesă textilă în cadrul ritualului cunoscut, pe tot cuprinsul arealului românesc, sub numele de *legatul*, *învelitul* sau *înhobotitul miresei*.

Semnele care consfinţeau intrarea tinerei fete în rândul femeilor căsătorite difereau de la o zonă etnografică la alta, în funcţie de tradiţiile locale. Din acel moment, absenţa învelitorilor de pe capul tinerei femei era considerată una dintre cele mai grave abateri de la normele de conduită stabilite de tradiţie, nerespectarea lor fiind socotită aducătoare de consecinţe malefice asupra tuturor membrilor comunităţii respective.

În majoritatea zonelor etnografice ale ţării, a doua zi după nuntă, tinerei i se aşeza pe cap *conciul* — un suport de formă triunghiulară sau circulară, confecţionat din diverse materiale, învelit în pânză, cozile fiind răsucite sau cusute de conci. Peste acesta, naşa aşeza piesa textilă, semn al schimbării statutului fetei. Se putea „citi" aici opoziţia binară de stare civilă: fată (respectiv mireasă) — nevastă, prin capul descoperit, cu cozile pe spate şi, respectiv, capul învelit cu însemne textile.

După ce se termina masa mare, cu *închinarea darurilor* pentru miri şi *strigarea cinstelor*, naşa *dezgătea* mireasa, iar naşul lua floarea mirelui. În timpul acestui ritual, în multe zone etnografice ale ţării se cântau diverse creaţii ce transmiteau prin vers celor prezenţi semnificaţia schimbării pieptănăturii şi a acoperirii capului: „Bagă sama, fiică, bine / Că noi te-om lega pe tine / Te-om lega, să fii legată / Că de-acum nu-i mai fi fată. / Şi noi, fiică, te-om lega / C-o zadie de mătasă / S-o porţi, soro, sănătoasă, / C-o zadie de bumbac / S-o porţi, soro, cu drag. / Tare, fiică, te-ai jurat / Că nu porţi bumbac pe cap, / Calcă-ţi, fiică, jurământul / Cum călcăm şi noi pământul / Că de-acum fiică-n colea / Chică nu-i mai împleti / Numai cârpă-i învăli".[48]

Iată cum decurgea obiceiul în mai multe zone ale ţării: la sfârşitul nunţii, în Maramureş, stegarul lua cu forţa cununa miresei, care se apăra şi plângea. În final, naşa o învelea cu *pânzătura* (ştergarul) de nevastă.[49]

Extrem de interesant era ritualul învelirii în satul Vrâncioaia din Ţara Vrancei. Naşa ungea părul miresei, după ce o despletea, cu vin, în care se pusese sămânţă de cânepă, de grâu şi de crini. Apoi îi făcea pieptănătura cu coarne. Părul de deasupra urechilor se strângea cu o aţă de lână pe fiecare parte a capului şi se împletea în câte o *gâţă* (coadă), care se răsucea deasupra urechii, ca un coc, numit *corn*. Coarnele se înveleau cu o *cârpă* albă de pânză. Peste cârpă se aşeza *fruntarul* — un şervet din bumbac ţesut în casă, în iţe, în *ochişori*, cu vrâste roşii şi negre din arnici, cu capetele petrecute la spate. Peste fruntar, naşa o învelea cu ştergarul ţesut din bumbac sau cumpărat de la iarmaroc, confecţionat din borangic.[50]

O învelire asemănătoare îi făcea naşa şi miresei din Uzdin. Pe sub părul împletit în cozi şi încrucişat de mai multe ori la ceafă, se aşeza conciul, lucrat din nuiele subţiri, peste care se împleteau foarte strâns două şuviţe de păr. Forma conciului era dreptunghiulară, dar fără latura de sus. Trebuia să ajungă de la o ureche la alta. Capetele conciului se numeau *coarne*. De la acestea, o aţă se trecea peste cap pentru a-l ţine şi alta mai scurtă peste păr, de la o ureche la alta. Peste conci se aşeza cârpa. Pe partea dreaptă a conciului se coseau şase până la opt galbeni mici sau coroane, iar în partea stângă, bumbi — nasturi de diferite culori.

Femeile bogate aveau nişte galbeni cusuţi în ambele părţi ale conciului. „Era o frumuseţe să priveşti o femeie care aducea apă cu obraniţa şi se mişca în sunetul galbenilor care zdrăncăneau şi luceau în soare" — ne spunea o ţesătoare vestită din Uzdin, Mărioara Sârbu.

---

47 Olivia Moraru, *Contribuţii la cunoaşterea portului popular din Şcheii Braşovului*, p. 348.

48 Violeta Blaj; Elena Grigorescu, *Zona etnografică Făget*, p. 119.

49 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. II, *Banat, Crişana, Maramureş*, p. 73.

50 Informatoare Todora Pasăre, 82 de ani, Vrâncioaia.

www.cimec.ro

Pe Valea Someşului, nănaşa aşeza mireasa pe scaun şi, asistată de femei, îi lua cununa de pe cap şi o învelea cu năframa cu ciucuri, legată la ceafă. În părţile laterale, îi punea cele două struţuri. Era, de fapt, năframa cumpărată de mire şi de care tinerii se ţineau când intrau în biserică. Cu acestă năframă o învelea nănaşa.

În acest timp, femeile strigau: „Mireasă din viţă bună / Pare-ţi rău după cunună / După cununa de flori / Te scoate dintre feciori / Te bagă între însurători / Şi te scoate dintre fete / Şi te bagă-ntre neveste / Mireasă din viţă bună / Pe tine cămaşa sună / Se cunoaşte c-ai fost bună / Nu sună că e cojoasă / Ci sună că eşti frumoasă".[51]

După ce-o învelea ca nevastă, naşa lua mireasa de mână şi-o juca, strigând: „Hai, leliţă, să te joc / Dumnezeu dăie-ţi noroc / Că pe câte le-am jucat / Dumnezeu noroc le-a dat".[52]

Toţi nuntaşii care o jucau pe mireasă îi ofereau o sumă de bani. Acest act ceremonial marca intrarea miresei în noul neam, în familia mirelui.[53]

În satul Beclean din Ţara Făgăraşului, după masa mare şi împărţirea darurilor de către mireasă pentru neamurile mirelui, urma jocul *căiţei*, adică al miresei, când orice invitat care o lua la joc trebuia să-i plătească o anumită sumă de bani.[54]

În localitatea Monor din judeţul Bistriţa-Năsăud, însemnele textile care marcau trecerea fetei în rândul nevestelor erau ceapsa şi ştergarul. A doua zi după nuntă, peste părul împletit în două cozi, în care se adăugau şi fire de lână toarse, cu scopul de a le îngroşa, strânse la ceafă într-un conci (coc) rotund, nănaşa aşeza pe capul miresei ceapsa cu brusturi, de forma unei bonete, confecţionată din material industrial, de regulă barşon vişiniu sau negru, brodată artistic cu motive geometrice şi fitomorfe, cu mătase policromă, legată sub bărbie cu ceutori din petea. Marginea din faţă a cepsei era ornamentată cu o dantelă neagră, încutată, numită *brusturi*. Tânăra nevastă îşi împodobea brusturii cu ace, cu flori artificiale şi naturale în zona urechilor. Ea se mai purta, astfel împodobită, încă o săptămână după nuntă, iar apoi brusturii se desfăceau şi femeia continua să poarte, până la moarte, ceapsa simplă.

Peste ceapsă, nănaşa o învelea cu ştergarul alb, ţesut în casă, numit *cindeu de cap*, decorat la unul dintre capete cu vrâste colorate, grupate ritmic, iar la celălalt cu vrâste alese cu mâna, cu motive geometrice şi florale, executate cu arnici policrom. La finele secolului al XIX-lea, ştergarul a fost înlocuit cu năframa industrială, cumpărată de la boltă, confecţionată din lână, bumbac, bercă (lânică moale), mătase, *pliş* (pluş), decorată cu *pene* (motive florale) şi fixată la tâmple cu bumbuşte şi flori naturale.[55]

În Ţara Oltului, semnele care consfinţeau intrarea tinerei fete în rândul femeilor căsătorite erau *căiţa cu reţe* şi *pomeselnicul*.

Interesantă era învelirea capului miresei la Vişlea de Sus. Peste cozile aduse pe cap, se puneau două căiţe: una din pânză, cu coarne, şi o alta tot din pânză, cu capetele din păr de lână, pe care se prindeau reţele împodobite cu paiete colorate în roşu şi verde, denumite *parale* sau *părăluţe*.[56] Peste căiţă se aşeza pomeselnicul (ştergarul). Modul de decorare şi de legare cu pomeselnicul varia de la un sat la altul.

În spaţiul Moldovei de la est de Prut, basmaua îndeplinea, în ceremonialul nupţial, funcţia rituală de simbol, marcând trecerea fetei în rândul nevestelor, obicei cunoscut sub numele de *dezbroboditul*, *dezlegatul*, *înhobotarea miresei* sau *legătoare*.

Extrem de interesantă ni s-a părut descrierea făcută de folcloristul Petre V. Ştefănucă acestui obicei original ca mod de desfăşurare, cunoscut la Ialoveni sub numele de *legătoare*: „Nuna aduce un cojoc, îl împătureşte... şi-l aşterne pe un scaun pe care se aşază tinerii. Nuna îi unge pe amândoi cu miere pe mâini şi pe cap, îi piaptănă, mai întâi pe tânără şi apoi pe tânăr. Pe ea o îmbrobodeşte cu o şalincă neagră, semn că nu mai e fată, ci nevastă".[57]

Cojocul pe care se aşezau cei doi miri în timpul ritualului simboliza norocul la oi.

În judeţul Prahova, cu ocazia legării, mireasa îi dăruia naşei un şervet cu broderii bogate şi o pernă, iar nunului o cămaşă cusută, fiind răsplătită de acesta cu o sumă de bani.[58]

---

51 Informatoare Lucreţia Chisnăr, 80 de ani, Şanţ.

52 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 79.

53 Mihai Pop, *Folclor românesc*, p. 23.

54 *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 442, 1940.

55 ***, *Chestionarul de port popular pentru AER. localitatea Monor*, completat de Elena Secoşan.

56 Ioan I. Şerban, *Vişlea de Sus. Contribuţie la monografia satului*, în manuscris.

57 P.V. Ştefănucă, *Folclor şi tradiţii populare*, vol. I, p. 74.

58 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. V, în manuscris.

www.cimec.ro

Aceste daruri, pregătite cu grijă şi cu mari eforturi materiale, aveau rolul de a-i apropia pe miri de părinţii lor spirituali (naşii).

Purtarea atât a unor podoabe, cât şi a unor piese de port de către mireasă era obligatorie în ceremonialul marital. În aşezările din zona Bran, mireasa înstărită purta la gât salba compusă din 80-100 de sfanţi de argint, intercalaţi cu icuşari care atârnau în mai multe şiruri pe piept.[59] Numărul monedelor care compuneau salba şi metalul din care erau lucrate (aur sau argint) constituiau semnul social distinctiv al statutului miresei respective.

În unele localităţi din judeţele Olt şi Vâlcea mireasa care nu avea salbă de galbeni trebuia s-o împrumute.

Podoabele purtate de mireasă în ceremonialul nunţii aveau, în credinţa populară, puterea de a transmite frumuseţe şi sănătate viitoarei familii, dar şi de a îndepărta forţele malefice. De pildă, miresele din zonele de nord-vest ale Transilvaniei, din Ţara Oltului până în Banat, îşi puneau pe frunte *zgărduţe de ochi, zgărduţe de frunte*, compuse din mărgele colorate şi tivite cu bani de argint.[60]

O podoabă care era purtată, în zona Perşanilor, de toate fetele, în zile de sărbătoare, şi care în zilele noastre se utilizează numai ca piesă ceremonială de către mireasă în sâmbăta din ajunul nunţii, când se invită fetele la joc, a fost *bortiţa*. Ea era alcătuită dintr-un zgherdan compus din 40 de bănuţi, numiţi *pătace*, ce se lăsau deasupra frunţii, şi din două şiruri de bănuţi de alamă, numiţi *bălţişori*, care atârnau sub urechi; apoi din *ştiurechi* — două podoabe metalice din bronz cu pietre bătute şi un lănţişor de alamă şi dintr-o floare artificială roşie cu oglinjoară, numită garoafă, care atârna pe lângă ureche. Pene de păun montate în dreptul urechilor completau această podoabă.[61]

Unele piese de port se îmbrăcau pentru prima oară la nuntă. Astfel, în Dolj, Gorj, Mehedinţi şi Vâlcea, vâlnicul nu era îngăduit fetelor înainte de căsătorie. Creţul roşu, cum era cunoscut în termeni locali vâlnicul din Mehedinţi, constituia piesă obligatorie pentru mireasă şi naşă.[62]

În Şcheii Braşovului, fata avea voie să se încingă pentru prima dată cu brâul de argint suflat cu aur, decorat cu câte 9 până la 12 rozete de argint, cu rubine sau sticle colorate, numite *nafte*, numai când

Găteala capului la mireasa din Banat

[59] Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Zona etnografică Bran*, p. 98.

[60] Maria Bocşe, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 264.

[61] Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perşanilor...*, p. 22.

[62] Aurelia Tiţă, *Contribuţii la interpretarea funcţiilor portului popular femeiesc*, p. 206.

www.cimec.ro

era mireasă. Ambele capete ale brâului, prevăzute cu o pafta de aur sau argint, se legau cu şiret sau cu panglici care atârnau pe toată lungimea fustei.[63]

În localitatea Paloş din zona Rupea, mireasa purta două ii: cea de nevastă, iar peste aceasta cea de fată.

În momentul în care mireasa era învelită ca nevastă, ea dezbrăca ia de fată; în spate purta catrinţă îngustă, cu fondul roşu, decorată cu vrâste orizontale, iar în faţă două şorţuri mai late, puse unul peste altul, ca să-şi arate bogăţia.

În ziua nunţii, mireasa din Veneţia, zona Perşanilor, purta la cununie ia feteasca, cu mâneca din gât şi încreţită sub altiţă, iar după masa de la casa părinţilor săi, nuna o îmbrăca în ia nevestească.[64]

O piesă cu funcţie ceremonială o constituia, în zona Meseşului, zadia dinapoi; îmbrăcarea ei în cea de-a doua zi după nuntă marca trecerea fetei în categoria nevestelor, care erau obligate să o poarte toată viaţa. Chiar şi după ieşirea din uz a ansamblului vestimentar în componenţa căruia intrau zadiile, această piesă şi-a păstrat, în satul Bogdana, doar funcţia ceremonială, tânăra femeie continuând să o poarte după nuntă, timp de patru duminici la rând, trecând apoi la costumul alcătuit din poale şi şorţ, care se generalizase.[65]

Obligativitatea îmbrăcării portului popular tradiţional de sărbătoare se specifică, în mod expres, în informaţiile de teren. Sâmbătă seara, mireasa era obligată să poarte costum naţional în localităţi din Bacău şi Vâlcea.

O marcă ceremonială obligatorie o constituiau şi hainele groase purtate pe deasupra indiferent de anotimp. În unele sate din Bistriţa-Năsăud, miresele erau obligate să poarte pieptarul înfundat, bogat ornamentat cu mărgele şi broderii, special confecţionat pentru această ocazie, chiar dacă era vară, precum şi cizme roşii din piele de capră, iar pe Valea Someşului, fetele bogate încălţau ciubote negre de piele până la genunchi, cu tureac moale.

Miresele din Arpaşu de Jos, judeţul Sibiu, erau obligate să poarte cizme până la genunchi. Dacă nu aveau, le împrumutau.[66]

În Satu Mare şi Maramureş, sumanul sau guba albă miţoasă, în Braşov, zeghea, în Cluj, ţundra, iar în Hunedoara, şuba albă aveau caracter de obligativitate pentru mirese.

În localitatea Nistoreşti, din Ţara Vrancei, sarica — haină lungă, confecţionată din ţesătură groasă de lână albă, dată la vâltoare, cu părul scos în afară, ce făcea parte din zestrea fetei de măritat, ea neputând ieşi la horă dacă n-o avea — era piesă obligatorie pentru mireasă.

În Moldova (Botoşani, Neamţ, Vaslui, Vrancea), caţaveica ornamentată cu blană de vulpe la gât a constituit piesa pe care miresele erau obligate s-o poarte la nuntă.[67] Aceeaşi piesă de port, denumită scurteică, era obligatorie pentru miresele din Brăila, Călăraşi şi Ialomiţa.[68]

Cojocul nou intra obligatoriu în zestrea miresei din localitatea Gura Râului, judeţul Sibiu.[69]

În costumul ceremonial de nuntă erau foarte vizibile diferenţele social-economice, starea materială. La Bran, miresele bogate îmbrăcau în ziua nunţii cojoc, pe când cele sărace purtau *bundă de zeichi* (postav). Mai târziu, cele bogate au îmbrăcat în ziua nunţii scurteica, o haină lungă, largă, fără mâneci, confecţionată din atlas.

Însemnele speciale purtate de mire, care completau costumul ceremonial, aveau rolul de a îmbogăţi portul de sărbătoare, de a-i conferi mai mult fast şi strălucire, dar şi o funcţie socială şi simbolică distinctă, subliniind nevoia de prestigiu şi de reprezentare a mirilor.

În spaţiul culturii tradiţionale româneşti, exista obiceiul ca pălăria sau căciula mirelui să fie împodobită — în funcţie de tradiţiile locale, de posibilităţile materiale, de anotimp, dar şi de fantezia şi gustul estetic al celor ce le ornamentau cu o serie de accesorii decorative, realizate din cele mai diverse materiale.

Din plante sau arbuşti cu frunze verzi pe tot parcursul anului (brebenoc, sasău, rozmarin, iederă etc.) se făceau cununi şi *struţul*, care ornamentau acoperitorile de cap ale mirelui, aceste elemente vegetale simbolizând tinereţea şi vitalitatea maximă a feciorilor.

În Ţara Oaşului, exista obiceiul, consemnat de Gheorghe Focşa, ca mireasa, ajutată de câteva druşte, să-i împodobească mirelui clopul cu barşoane de mărgeluţe colorate, cu multe şiruri de mărgele albe, dar şi cu bucheţele de rozmarin

---

63 George Moroianu, *Chipuri din Săcele*, p. 94.

64 Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perşanilor...*, p. 40.

65 Ioan Augustin Goia, *Zona etnografică Meseş*, p. 129.

66 Informatoare Maria Telea, 74 de ani, Arpaşu de Jos.

67 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. IV, *Moldova*, p. 99.

68 *Ibidem*, vol. V, în manuscris.

69 *** Arhiva etnografică a Ardealului nr. 461, 1948.

www.cimec.ro

şi cunună din frunze verzi de bărbănoc, înşirate pe o aţă, fixate împrejurul calotei, la care se adăugau câţiva bumbuşti, predominând roşul.[70]

Mirii se cununau în biserică purtând asemenea cununi împletite de fete din brebenoc şi spice de grâu. În semn de omagiu adus păinii de grâu, cununile erau luate numai cu crucea de către preot şi aşezate pe capul mirilor.[71]

Asemenea plante şi arbuşti cu frunze verzi tot anul, care fac trimitere la cultul dendrolatric[72], purta mirele şi la piept.

În multe zone ale ţării, exista obiceiul ca pălăria sau căciula mirelui să fie împodobită cu bani de aur sau de argint, dăruiţi de naşi ori de părinţi, ca să aibă parte de bogăţie în noua viaţă pe care o începea. Uneori, la pălăria sau căciula mirelui se prindeau icuşari (bani de aur) luaţi din salba miresei. Aceste podoabe scumpe erau, în unele zone, obligatorii în ceremonialul nunţii. Cine nu le avea, trebuia să le împrumute.[73]

Alte elemente foarte des utilizate pentru găteala capului la mire le constituiau penele de păun, fazan, curcan, cocoş, care se asociau cu alte accesorii, precum florile, mărgelele, panglicile colorate de mătase sau panglicile tricolore, banii, ciucurii, oglinjoarele, beteala, şireturile din fir auriu, spicele de grâu şi orz (cu virtuţi profilactice şi purificatoare).

Dar cea mai bogată pană de păun o purtau mirii din Bistriţa-Năsăud. Ea se confecţiona din sute de pene ce se montau cu măiestrie, de către un meşter specializat, podoaba fiind accesibilă celor bogaţi. În comuna Şanţ, clopul mirelui, cu borurile lăsate în jos, era împodobit cu struţ de muşcate şi păuniţă neagră din pene de păun, care traversa mijlocul clopului, iar cordeaua se ornamenta şi ea cu gherdan de mărgele.[74]

În localitatea Arpaşu de Jos, judeţul Sibiu, mirele purta pălărie de Drăguş, împodobită cu ciucuri coloraţi făcuţi de fete, de mama sau surorile lui, din strămătură, cu zgardă din mărgele, precum şi cu vâstră de cumpărat, compusă din flori artificiale pe fond verde şi pene de păun. Pălăria astfel împodobită o mai purta un an sau doi după căsătorie.[75]

Anumite semne de recunoaştere se purtau în perioada cuprinsă între cei doi timpi ai căsătoriei tradiţionale: logodna (prologul căsniciei) şi căsătoria propriu-zisă.

Astfel, însemnul distinctiv al mirelui, cunoscut sub denumirea de *vâstră*, *peană* sau *struţ*, confecţionat de mireasă sau cumpărat de ea, se purta încă de la logodnă sau din seara dinaintea nunţii. În alte zone, fetele împodobeau pălăria mirelui, în seara dinaintea nunţii, când se făcea steagul de nuntă.

Mire din Năsăud

Bogăţia, dimensiunea, ca şi modul în care se purta struţul îl diferenţiau pe mire de ceilalţi flăcăi. Mirele punea peana pe partea dreaptă, spre deosebire de feciori, care o purtau pe partea stângă.

---

70 Gh. Focşa, *Spectacolul nunţii din Ţara Oaşului*, p. 72-73.

71 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 70-71.

72 Ion Ghinoiu, *Studiu introductiv*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. XVI-XVII.

73 *Ibidem*, vol. I, *Oltenia*, p. 79.

74 Informatori Lucreţiu şi Ioan Hanţig, de 75, respectiv 76 de ani, din comuna Şanţ.

75 Informatoare Maria Telea, 74 de ani, Arpaşu de Jos.

www.cimec.ro

În Maramureş, însemnele mirelui şi ale miresei se puneau în seara dinaintea nunţii, numită „seară de steag". Mirele primea struţul pentru clop de la mireasă, iar el îi dăruia *cipcele* (panglicile colorate) care urmau a fi împletite în cozi. La punerea însemnelor, luau parte mirele, mireasa, stegarul şi druşca (prietena apropiată a miresei).[76]

În unele localităţi din judeţele Braşov şi Bistriţa-Năsăud, peana se mai purta timp de o lună de zile după nuntă.

Simion Florea Marian descria şi el obiceiul care cerea ca mirele să poarte atât în zile de sărbătoare, cât şi în zile de lucru, din ziua logodnei şi până după *uncrop* (petrecerea care se organiza a doua zi seara, la casa socrilor mari), *pana* (floarea de târg) pe care mireasa i-o cosea la cuşmă, concluzionând că: „După această floare cunosc oamenii care fecior e mire, pentru că în zile de lucru numai mirii îndătinează de a purta flori scumpe la cuşme".[77]

Aceste însemne rituale purtate de mire la pălărie sau căciulă marcau, aşadar, nevoia de reprezentare, de distincţie, de diferenţiere faţă de ceilalţi participanţi.

Existau reguli vestimentare ceremoniale, bine stabilite de tradiţie, care precizau circumstanţele utilizării unor piese de port, prezenţa sau absenţa lor. Astfel, în satele din Arad, Maramureş, Bistriţa-Năsăud, Cluj şi Sălaj e atestat obiceiul ca mirele să poarte clopul pe cap pe tot parcursul ceremonialului nupţial, acoperitoarea de cap marcând faptul că, de acum încolo, el devenea gospodar, întemeietorul unei familii, cu multe îndatoriri şi responsabilităţi. Nici în biserică, nici la masa de la ospăţ, el nu scotea clopul de pe cap.[78]

Un alt însemn specific, general răspândit pe toată cuprinderea spaţiului cultural românesc, menţinut şi astăzi în ceremonialul nunţii, îl constituie floarea de mire sau de ginere. Cumpărat din târg, acest însemn consta, de regulă, dintr-o floare artificială albă şi din beteală şi, mai rar, dintr-o floare naturală. Însemnul era pus, de mireasă, duminică dimineaţa, când alaiul mirelui mergea s-o ia la cununia religioasă, sau de către naş, naşă ori druşte. Dintre toţi participanţii la nuntă, mirele era singurul care purta floarea pe partea dreaptă, la piept.

Terminologia desemnând floarea de mire este bogată: *ghirlandă*, *cocardă*, *ţimir*, *buchet de mire* etc. De multe ori, floarea de mire se mai asocia cu bani, cu o batistă cusută şi dăruită de mireasă ori cu panglici.

Reguli ceremoniale riguros transmise din generaţie în generaţie cereau ca mirele să poarte, după tradiţiile locale, unele însemne textile. Astfel, în Oltenia şi Muntenia, el trebuia să poarte un ştergar confecţionat din bumbac, dar mai ales din borangic, care se aşeza în diverse moduri: în diagonală, peste piept sau în jurul gâtului, ambele capete atârnând libere, în faţă, ori prins la umăr. În Transilvania, panglica şi brâul tricolore sau cureaua bogat decorată constituiau alte însemne specifice purtate de mire.

Aceste însemne rituale se combinau între ele, asociindu-se şi cu alte simboluri textile, cum ar fi: basmaua industrială înflorată, confecţionată din păr sau mătase, pusă în diagonală peste piept sau purtată pe umeri, batista cusută, decorată cu cipcă pe margini, dăruită de logodnică şi purtată de mire la brâu ori în mână, funda roşie legată pe piept, ciucurii policromi din lână prinşi la piept.

În unele zone, la aceste însemne se mai adăugau o ploscă sau două (una cu ţuică, alta cu vin), bogat ornamentate.

În cadrul ceremonialului nunţii apar o serie de obiecte cu valoare de simbol, care erau pregătite din timp de către mireasă pentru mire şi familia acestuia şi de către mire pentru mireasă şi socrii mici. Aceste daruri, menţionate şi în foile de zestre, atunci când acestea existau, se schimbau reciproc între actanţii principali, pe de-o parte, dar şi între aceştia şi naşi, părinţi, neamuri, pe de altă parte, de unde şi denumirea lor de *schimburi*. În ceremonialul nunţii, schimburile de daruri aveau un caracter multifuncţional. Ele asigurau baza materială a noii gospodării, facilitându-i buna funcţionare. În acelaşi timp, îi despăgubeau simbolic pe socrii mici, a căror fată părăsea casa părintească, lipsind-o de o mână de lucru necesară. Dincolo de valoarea intrinsecă, materială sau estetică, darurile evidenţiau, totodată, şi noile relaţii care se stabileau între cele două familii, între acestea şi comunitatea respectivă.

Darurile, dintre care unele erau confecţionate în răstimpul de la logodnă până la nuntă, iar altele, cu mult înainte de momentul căsătoriei, aveau, în contextul la care ne referim, înţelesul de „legământ", întrucât, prin desprinderea din vechile familii a cuplului tânăr şi prin întemeie-

---

[76] Mihai Dăncuş, *Zona etnografică Maramureş*, p. 181.

[77] Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 137.

[78] Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. II, *Banat, Crişana, Maramureş*, p. 68-69.

www.cimec.ro

rea unei noi gospodării se stabileau relaţii complexe de întrajutorare, de solidaritate cu familiile din care proveneau tinerii, dar şi cu comunitatea din care făceau parte, căsătoria întărind structura neamului şi a comunităţii însăşi.

Aceste daruri îi apropiau pe viitorii soţi, având menirea să-i înfrumuseţeze, dar şi să marcheze bogăţia, prestigiul şi puterea economică a celor două familii ce stabileau, cu acest prilej, noi sisteme de alianţă şi de solidaritate, de care tinerii se foloseau apoi toată viaţa.

Darurile pe care le pregătea mireasa anume pentru mire, după logodnă, şi pe care mirele le îmbrăca pentru prima dată în ziua cununiei constau, de regulă, în piese textile de îmbrăcăminte (cămaşa numită chiar „cămaşă de mire", iţari sau cioareci, brâu, o batistă bogat împodobită), îngrijit lucrate, priceperea, talentul şi vrednicia fetei fiind, de multe ori, apreciate în funcţie de aceste cadouri ţesute şi cusute de ea în cea mai mare parte.

Schimburile care i se trimiteau mirelui se închinau de către vornicelul din partea miresei în ajunul nunţii.

Oraţiile schimburilor, frecvent întâlnite în Moldova şi Bucovina, amintesc şi ele de piesele de port pe care mireasa le dăruieşte mirelui.

Plecată la târgul de la Cernăuţi, unde n-a găsit ceea ce a dorit, mireasa a ajuns la Ţarigrad şi, după lungi căutări, a cumpărat pentru mire, aşa cum menţionează oraţia: „Brâu de trei culori / Să-ţi fie de sărbători, / Cămeşă de bumbac / Cu găurele pe ciupag, / Ismene de fuior / Cu găurele pe picior.[79]

Când mirele întindea mâna ca să ia schimburile, vornicelul le retrăgea, rostind o oraţie: „Ho! 'nălţate / Împărate! / Asta frate / Nu se poate! / Nu te grăbi la luat, / Precum te-ai grăbit la-nsurat".[80]

Dintre darurile pregătite de mireasă, cel mai important este „cămaşa de mire", care se confecţiona din diverse materii prime şi se ornamenta în funcţie de situaţia materială a miresei şi de tradiţiile locale.

Astfel, în Banat, Crişana, Maramureş şi Transilvania au fost preferate materialele robuste pentru confecţionarea cămăşii mirelui: cânepa, inul, cânepa în amestec cu in, urzeală cânepă, bătează bumbac, bumbacul şi joljul (pânză industrială subţire).

Mai demult, în Moldova se utilizau pânza de lână ţigaie, inul tors subţire, apoi bumbacul şi borangicul. Aceste materiale se puteau şi asocia: inul cu bumbac, bumbacul cu borangic, lâna cu bumbac. Cânepa, inul şi lâna erau considerate, în cadrul comunităţii tradiţionale, materiale investite cu puteri magice deosebite.[81]

În Dobrogea, Muntenia şi Oltenia s-a folosit o pânză mai subţire din diverse sorturi de bumbac, bumbac combinat cu borangic sau pânză cumpărată.

Cămaşa mirelui era, de fapt, cămaşa de sărbătoare din zona etnografică respectivă, care se decora mai bogat pentru o asemenea ocazie. Era mai fină şi mai frumos ornamentată cu cusături şi mărgele.

Modalitatea de ornamentare cea mai răspândită la cămaşa de mire, pe tot teritoriul românesc, era cu broderii monocrome: şabace (ajururi) realizate cu bumbăcel sau mătase albă şi, mai târziu, cu cusături executate cu arnici colorat (roşu şi negru îndeosebi). Pentru a i se accentua caracterul festiv, sărbătoresc, uneori în decorul cămăşii de mire se foloseau fluturi, mărgele şi fir metalic.

Cămaşa pentru mire se cosea, potrivit datinii, fie de mireasă, fie de aceasta ajutată de grupul de fete şi neveste ce-i erau apropiate, fie de surorile miresei, de fete la clacă, de mama mirelui sau de surorile lui, şi, mai rar, de către o femeie specializată sau o fată mare din sat, ai cărei părinţi erau în viaţă.

În majoritatea zonelor etnografice ale ţării, aşa cum evidenţiază chestionarele *AER*, cămaşa mirelui se cosea de către mireasă. Ea era ajutată în pregătirea darurilor, cu una-două săptămâni înainte de nuntă, de către druşte sau surori de mireasă şi neveste tinere. La casa miresei se organiza, serile, un fel de clacă, unde se croia şi se cosea cămaşa de mire, fapt reflectat şi de cântecele care se cântau cu acest prilej: „Foicică şi una, / Să vină mirele-ncoa, / Să-şi primească cămaşa / Cămaşa-i groasă şi noduroasă / Că-i prin şezătoare toarsă./ Îi toarsă prin şezători / Cu ochii după feciori / Cămaşa-i din bumbăcel subţirel, / Că mirele-i frumuşel / Şi mireasa-i ca şi el".[82]

Interesant este faptul că se menţionează şi motivaţia pentru care mama mirelui prefera să coasă cămaşa pentru fiul său — ca să nu fie cumva descântată de către mireasă şi mama ei.

---

79 *** *Nunta la români. Oraţii*, p. 64.

80 Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 250.

81 Doina Işfănoni, *Interferenţe dintre magic şi estetic*, p. 51.

82 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 74.

www.cimec.ro

Mai rar, mirele purta la nuntă cămaşa lucrată de mama sa. În acest caz, el primea o a doua cămaşă, cusută de mireasă, ca dar de nuntă, pe care o îmbrăca a doua zi.

Astăzi, mireasa nu mai coase cămaşa pentru mire, însă obiceiul de a pregăti daruri pentru mire şi familia acestuia continuă să se practice în zonele conservatoare, în virtutea tradiţiei, demonstrând dorinţa membrilor comunităţii respective de a păstra, cel puţin, unele dintre aspectele formal-spectaculare din ceremonialul nunţii, supuse transformărilor fireşti, ce survin continuu în evoluţia vieţii sociale.

Mireasa pregătea, cu o grijă deosebită, daruri pentru rudele mirelui: socrului îi dăruia o cămaşă, soacrei, o ie, cumnatelor, câte o basma sau mâneci de ie, cumnaţilor, batiste, iar celorlalte rude, câte doi coţi de pânză pentru mâneci. Ginerele dăruia socrilor mici câte o pereche de ghete. În zilele noastre, aceste daruri au fost înlocuite cu piese de factură industrială, procurate din comerţ.

În Mehedinţi, soacra îi pregătea şi-i oferea miresei, ca semn al integrării ei în noua familie, un costum întreg compus din cămaşă, *creţ*, brăcire, obiele şi opinci, pe care îl îmbrăca a doua zi după nuntă, când mergea la casa părinţilor ei.[83]

În funcţie de tradiţiile locale, cămaşa mirelui era, după nuntă, fie păstrată şi purtată în ocazii festive (la sărbători mari, de Paşti, Rusalii, Crăciun, Ispas, Anul Nou, Bobotează, nunţi, nedei, hram), fie definitiv rânduită în lada de zestre, în vederea păstrării ei pentru înmormântare, fie folosită la rând ca orice altă piesă de îmbrăcăminte, fără a avea o semnificaţie deosebită, acest din urmă caz întâlnindu-se mai rar.

În majoritatea satelor cercetate, cămaşa mirelui se păstra în vederea utilizării ei la înmormântare, existând credinţa că cei doi soţi se vor recunoaşte pe lumea cealaltă după costumul purtat de ei în cadrul ceremonialului nunţii.

Toate piesele de port pe care mirele le purta în ziua nunţii erau noi, confecţionate anume pentru această ocazie, şi ele trebuia să cumuleze maximum de elemente estetice.

Pe albul imaculat al cămăşii de mire se profilau hainele grele, confecţionate din blană şi pănură, purtate, de obicei, în anotimpul rece: pieptare, cojoace, sumane, şube.

Existau zone în care îmbrăcarea acestor piese de către mire, în ziua nunţii, era obligatorie, indiferent de anotimp, fiind impusă de normele tradiţionale.

Ploscă de nuntă

Mireasă şi naşă din zona Târnavelor

Sumanul — numit *şubă* în Vâlcea şi Hunedoara, *zeche* în judeţul Braşov, *ţundră* în judeţul Cluj, *bubou* înŢara Făgăraşului — constituia piesă obligatorie pentru mire, acesta trebuind să-l împrumute în cazul în care nu-l avea. Pieptarul înfundat, cizmele negre din piele de viţel, cu tureac tare, alături de şuba albă, purtată în orice anotimp, constituiau alte piese obligatorii pentru mire în judeţele Braşov şi Hunedoara.

În zona Perşanilor, zechea şi-a păstrat funcţia ceremonială nu numai cu ocazia nunţii, ci şi cu prilejul sărbătorii de întâmpinare a primăverii, cunoscută sub numele de *Plugarul*. A doua zi de Paşti, vătaful mare al cetei de feciori, îmbrăcat în zeche, încins peste mijloc şi în diagonală, peste piept, cu şomoioage de paie făcute frânghie, cu pălăria împodobită cu muşcată verde, urcat pe o grapă de lemn purtată pe umeri de patru feciori,

[83] Aurelia Tiţă, *Contribuţii la interpretarea funcţiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinţi)*, p. 214.

www.cimec.ro

era condus de întreg satul la râu. Ajunşi acolo, vătaful trebuia să intre în apă, împreună cu alţi doi feciori, care-l învingeau prin trântă şi-l obligau să stea întins pe spate, în apă.[84]

Tot în zona Perşanilor, pieptarul denumit *bunda îmfundată*, confecţionat de cojocarii saşi din Rupea, era purtat în mod obligatoriu de mire la nuntă.[85]

Purtarea obligatorie a glugii de către miri s-a consemnat în localităţi din Bihor, Bistriţa-Năsăud, Gorj şi Mehedinţi.

În judeţul Teleorman, *casacul* — o haină extrem de elegantă, din aba subţire, lungă până sub genunchi, fără mâneci, cu guler drept, cu clini laterali, decorată cu găitan negru şi cu flori cusute cu arnici alb, roşu şi galben peste găitan, refecată pe la mâneci şi încheieturi cu găitan, închisă cu cheotori şi nasturi, constituia piesă obligatorie pentru mire.

Indiferent de anotimp, mirele era obligat să îmbrace *guba* din lână, cu fire lungi (*chiţe*), în judeţele Maramureş şi Satu Mare, pentru a avea noroc la oi, oaia fiind socotită un animal sfânt, ori cojoc împodobit cu pene de *harast* (lânică), lung până la şold, fără mâneci, cu aplicaţii de irhă, precum şi curea lată şi năfrămuţă.[86]

În judeţul Sibiu, în satele în care oieritul a constituit ocupaţia de bază a locuitorilor, din ţinuta vestimentară ceremonială a mirelui nu putea lipsi sarica.

În localităţile din zonele Bihor, Năsăud, Gorj, Mehedinţi este semnalată purtarea glugii de către miri.

În zona Făgăraşului, mirele, ca şi mireasa, îmbrăca pieptarul nou, iar peste acesta buboul alb, fie vară, fie iarnă, confecţionat din ţesătură groasă de lână, dată la vâltoare.

În decorul costumului de nuntă, culoarea predominantă era cea roşie, potrivit credinţei populare în puterea benefică, apotropaică a simbolului cromatic, menit să confere purtătorilor integritate fizică şi spirituală, vigoare şi vitalitate maximă în noua viaţă în care păşeau.

În foarte multe zone, miresele purtau panglici roşii împletite în cozi, cizme roşii, brâu roşu (Bran, Perşani), vâlnic roşu şi cămaşă în a cărei cromatică predomină culoarea roşie (Mehedinţi),

84 C. Irimie, *Portul popular din zona Perşanilor...*, p. 37-38.
85 *Ibidem*, p. 17.
86 Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, vol. II, *Banat. Crişana. Maramureş*, p. 66.

Nuntaşi din Rupea

www.cimec.ro

catrinţă cu fond roşu la Paloş, în zona Rupea, brâu roşu, sub formă de glugă purtată pe cap în satele din sudul ţării, năframă pe fond roşu pusă pe umeri de mire la Paloş, gubă albă legată pe umeri cu un brâu roşu la mireasa din Săpânţa (Maramureş), fes roşu în toate zonele unde această piesă a fost în uz, voal roşu sau voal încreţit pe un fir roşu, bete roşii, ciorapi roşii, zgărzi realizate din mărgele roşii etc.

Pălăria sau căciula mirelui se împodobea cu flori naturale de culoare roşie, cu mărgele roşii şi cu ciucuri de arnici roşu, iar iarna, cu struţ din barşon roşu, cumpărat. De asemenea, basmalele cu decor înflorat, pe care le purtau mirii în timpul ceremonialului nupţial, erau, de cele mai multe ori, cu fondul roşu.

Prin normele fixate de tradiţie şi impuse de comunitatea rurală, ceremonialul nunţii şi, în cadrul acestuia, costumul, a îmbrăcat forme particulare, specifice de la o zonă etnografică la alta, subliniind atât bogăţia şi diversitatea veşmântului, valoarea sa estetică remarcabilă, cât şi încărcătura de semnificaţii a elementelor constitutive.

Multe piese, altădată componente ale ansamblului vestimentar tradiţional, s-au păstrat până astăzi doar în recuzita ceremonială. Din această categorie fac parte: vălitorile, cu care femeile îşi acopereau capul în Ţara Oltului şi care se mai poartă, în zilele noastre, numai la nunţi şi la sărbători mari; catrinţele roşii din zona Avrigului, purtate demult de toate fetele şi nevestele tinere şi care astăzi s-au păstrat ca piese rituale, existând obiceiul ca, pe faţa de culme, pe care mireasa o duce la casa nouă, să se expună mai multe perechi de catrinţe roşii şi un brâu roşu.

Prin perpetuarea unor piese vestimentare arhaice, costumul ceremonial de nuntă se dovedeşte a fi cel mai conservator. Deşi funcţiile şi semnificaţiile rituale ale elementelor sale constitutive s-au pierdut, ele continuă să se păstreze şi azi în recuzita nunţii ca simboluri ceremoniale.

Diferenţele de vârstă şi de stare civilă erau indicate şi de alte elemente componente ale ansamblului vestimentar, cum ar fi: amploarea câmpurilor decorative ale învelitorilor şi ale cămăşilor, nuanţele cromatice utilizate, precum şi modul de legare a capului cu piese textile.

La Perşani, între ia fetelor şi cea nevestească existau deosebiri de croială şi de amplasare a câmpurilor ornamentale. Ia fetelor era cu fodori lungi de peste 15 centimetri şi motive decorative dispuse în dreptul cotului, pe încreţitura dintre mânecă şi fodor (aşa-numitul *lânceţ*), pe guler, dar şi pe piept, în porţiunea de sub guler, pe când ia nevestească avea, în locul fodorilor, pumnişori, mânecile fiind croite mai lungi şi purtându-se răsfrânte până deasupra cotului. Elementele ornamentale erau amplasate peste umeri, unele fiind comune celor două categorii de vârstă, altele fiind specifice numai nevestelor.

Peana peste cot (rândul de cusătură amplasat orizontal în dreptul cotului) la cămaşa fetelor din localitatea Şanţ, judeţul Bistriţa-Năsăud, era mai mare şi cusută cu mărgele colorate, în timp ce la cămaşa nevestească era mai mică şi cusută cu *farbă* (bumbac) neagră. Cipca de la marginile fodorului era mai mare la cămaşa fetelor.

Bordura decorativă amplasată la poalele şurţului purtat în faţă era mai lată la fete şi cusută cu o gamă bogată de culori vii, la femei fiind mai mică şi cusută cu culori puţine.

Asemenea diferenţe se constată şi în portul bărbătesc, între feciori şi bărbaţii căsătoriţi. La Perşani, cămăşile fecioreşti aveau mânecile terminate la extremitatea inferioară cu manşete, poalele încreţite mărunt, iar tivul de jos ornat cu colţişori. Mânecile se prindeau în dreptul umerilor cu cheiţă împletită. De jur-împrejurul gurii cămăşii se coseau pui. La bărbaţii căsătoriţi, mânecile cămăşii erau largi, iar elementele decorative, mult mai reduse.

În zona Branului, femeile căsătorite purtau peste căiţa de postav colorat, legată sub bărbie, ştergare lucrate din pânză subţire sau din borangic, ornamentate cu alesături. La nevestele tinere, căiţa era împodobită, pe marginea de deasupra frunţii, cu câte zece ciucuri din lânică colorată, în tonuri vii, şi cu mărgele, mărind efectul decorativ al gătelii capului.

Opoziţia binară de vârstă femeie tânără / femeie matură se putea „citi" şi în modul de legare cu ştergarul. Astfel, în Mehedinţi, în primii zece ani după căsătorie, cârpa de conci se prindea de marginea superioară a acestuia cu spilci. Cârpa se fixa pe conci la jumătatea ei, astfel încât capetele egale să atârne liber pe spate, până la jumătatea gambei. Acest mod de învelire a capului era semnul distinctiv al nevestei tinere. La cea matură, cârpa se împărţea în trei, fixându-se pe conci în aşa fel, încât capătul mai lung, trecut pe sub bărbie, să ajungă în spate, unde celălalt rămânea liber.[87]

[87] Aurelia Ţiţă, *Contribuţii la interpretarea funcţiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinţi)*, p. 212.

www.cimec.ro

Cromatica utilizată în decorarea învelitorilor de cap constituia un alt criteriu care diferenţia femeia tânără de cea matură. Astfel, tulpanul de formă triunghiulară, confecţionat din pânză, inişor, nansuc, muselină, marchizet etc., era împodobit, pentru ţinuta de sărbătoare, cu mărgele colorate cusute în vârful colţişorilor executaţi cu igliţa. La nevestele tinere, aceste mărgele erau albe şi roşii, la cele mature (40-45 de ani) erau verzi şi vinete, iar la cele vârstnice, negre.

Am recurs la câteva exemple concrete pentru a ilustra plurifuncţionalitatea veşmântului, valoarea sa simbolică, încărcătura de semnificaţii a fiecărui element constitutiv.

În cadrul costumului tradiţional de sărbătoare, funcţiile practic-utilitară, estetică, socială, rituală şi ceremonială s-au întrepătruns de multe ori, existând o strânsă conexiune şi interdependenţă, modificările produse la nivelul unei funcţii şi în raporturile dintre ele operând transformări asupra întregului ansamblu vestimentar.

Un alt aspect diferenţiator al costumului este şi cel legat de ocupaţia purtătorului. Între condiţiile mediului natural, în care oamenii şi-au desfăşurat activitatea, şi ocupaţii a existat o legătură strânsă, mediul exercitându-şi influenţa asupra dezvoltării economice, determinând, deci, un anumit cadru ocupaţional ce acţionează, la rândul său, asupra formelor de manifestare ale costumului.

Clima, relieful şi calitatea solului din Câmpia Dunării au constituit factori naturali prielnici dezvoltării agriculturii încă din zorii civilizaţiei. Zonele montane, deosebit de bogate în păşuni naturale, au asigurat condiţii optime pentru creşterea animalelor, care formează una dintre ocupaţiile tradiţionale de bază ale locuitorilor.

De-a lungul istoriei, costumul, supus fluctuaţiilor generale ale civilizaţiilor, a depins necontenit de un factor predominant: activitatea productivă a purtătorului, care, prin constanţa ei — când această activitate a fost agricultura sau păstoritul —, a asigurat continuitatea îndelungată a funcţiei ocupaţionale a costumului.

Costumul profesional s-a dovedit a fi deosebit de conservator, traversând multe generaţii fără a suporta modificări esenţiale. Atributele vestimentare profesionale s-au păstrat până în zilele noastre. Astfel, dacă luăm în discuţie portul păstoresc, constatăm că ne aflăm în faţa unui costum tradiţional local, confecţionat în cadrul fiecărei gospodării din materiile prime oferite de creşterea animalelor şi perfect adaptat ocupaţiei respective, deci un costum funcţional care permitea identificarea îndeletnicirii şi, totodată, a apartenenţei zonale a purtătorului.

Indiferent însă de zona de provenienţă a păstorului există câteva piese de port nelipsite din ţinuta vestimentară a acestuia, cum ar fi, de exemplu: pălăria, căciula, pieptarul înfundat, sarica, opincile cu obiele.

Fiind tratat prin anumite procedee tehnice care-i asigurau o rezistenţă mai mare la condiţiile atmosferice şi la uzura drumurilor lungi pe care le făceau păstorii, costumul ciobănesc are notele sale distincte. Pălăria păstorului nu

Păstori din Mărginimea Sibiului la nuntă

www.cimec.ro

putea fi niciodată confecţionată din paie, numai din păr, materialul permiţând tratarea sa prin anumite tehnici care îi marcau funcţionalitatea în condiţiile grele de la munte.

Astfel, în Maramureş, pe Valea Someşului şi în Harghita[88] — ca să luăm doar câteva exemple — pălăria se impregna cu sânge de miel sau de ied, pentru a nu se deforma, şi se ungea cu un amestec din răşină de brad, unt de oi şi ceară de albine sau cu răşină fiartă cu seu de oaie sau de bou, devenind, în felul acesta, impermeabilă. Ca să nu fie luată de vânt, se lega, sub bărbie, cu baiere.

În Argeş, pălăria ciobănească era unsă, pe partea exterioară, cu lapte de oaie sau cu ulei de floarea soarelui pentru a rezista mai bine intemperiilor.[89]

Clopul păcurarului se împodobea, în Maramureş, la sărbători, în jurul calotei, cu o cureluşă pe care se prindeau nasturi de alamă. O altă cureluşă, trecută pe sub bărbie, fixa pălăria pe cap.[90]

Într-o altă zonă, a Năsăudului, pălăria ciobănească se ornamenta cu aţe de cânepă albe sau negre şi cu răteze din lănţişoare de aramă.[91]

Iarna se purta o căciulă mare de oaie sau de miel, cunoscută sub numele de căciulă mocănească, ce căpăta o formă cilindrică prin turtirea vârfului spre interior.

Cămaşa şi izmenele, confecţionate din pânză de cânepă, „se cerneau" (se înnegreau) într-o fiertură de scoarţă de arin asociată cu galascău (sulfat de cupru — vopsea neagră sintetică). Când ajungeau la munte, ciobanii fierbeau în zer cămăşile şi izmenele şi le ungeau cu unt fiert în seu de oaie, ele căpătând astfel o culoare cenuşie spre negru, foarte rezistentă, devenind impermeabile prin gresarea fibrelor ţesăturii.

În Harghita, ciobanii ungeau cămăşile cu scrum de pe căldare amestecat cu răşină de brad şi cu unt de oi.[92]

În Maramureş, *smolencile*, cum erau numite cămăşile şi izmenele, constituiau, în acelaşi timp, un semn de distincţie şi de identificare profesională: „Nici nu-i păcurar cel care vine de la munte fără smolenci" sau „Smolencile pentru păcurar sunt ca nişte haine de sărbătoare" — subliniau informatorii din comuna Vadu Izei.[93]

Iarna, ciobanii purtau cioareci confecţionaţi din pănură neagră sau albă. Cioarecii păstoreşti din Ţara Vrancei se lucrau din postav alb dat la piuă şi erau numiţi iţari „fără faţă". Aşezarea asimetrică a clinilor ducea la obţinerea acestui tip de iţari care puteau fi îmbrăcaţi oricum.[94]

Datorită climei mai aspre, ciobanii din satele basarabene îmbrăcau iarna pantaloni din piele de oaie, cu lâna înăuntru, tunsă scurt, numiţi în termeni locali *meşini*.

În picioare, ciobanii purtau obiele din pănură înroşite cu zeamă de scoarţă de arin roşu, pentru a rezista la umezeală şi a avea o durabilitate mai mare. Obielele se legau de picior cu nojiţe din păr de capră, de culoare albă. Opincile se confecţionau în cadrul gospodăriei, din piele de porc sau de vită.

Păstorii din zona Năsăudului îmbrăcau un suman confecţionat din pănură albă — *gubul* — ţesut în patru iţe, prevăzut cu clini laterali, denumiţi „aripi", cu guler lat răsfrânt, decorat cu şiret negru de lână răsucită, cu ajutorul căruia se obţineau motive ornamentale sub forma unor roate mici. De suman se fixa un guler cu o dublă funcţie: de a-i apăra pe ciobani în caz de ploaie sau de a servi ca loc de depozitat mâncarea.

Diferenţierile de stare materială între ciobani se vedeau şi în vestimentaţia lor, cei înstăriţi din Bran, Săcele, Şcheii Braşovului, Covasna şi Întorsura Buzăului purtând la sărbători haine scumpe, ample, decorate cu blănuri preţioase.

Unii locuitori ai aşezărilor săcelene, deosebit de întreprinzători, au ajuns să aibă o situaţie economică înfloritoare, deţinând în proprietate deplină numeroase turme de oi, până la 6.000 de oi ţigăi, cirezi de vaci şi boi, care cuprindeau până la 400 de capete, precum şi întinse herghelii de cai, alcătuite din 200-800 de animale.

În zilele de sărbătoare, ciobanii bogaţi din Săcele — aşa reiese din cercetările întreprinse de noi în anul 1987 —, purtau pălării negre din pâslă ori din pluş, cu calotă rotundă, cu boruri mari, uşor ridicate în sus, marginile acestora fiind tivite cu rips. Calota era mărginită la baza inferioară cu aceeaşi panglică neagră ripsată, terminată cu cataramă.

---

88 Mihai Dăncuş, *Zona etnografică Maramureş*, p. 167; Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare...*, p. 216; Ion Nistor, *Aspecte ale vieţii sociale şi spirituale...*, p. 462.

89 Gheorghe Reteganul, *Păstoritul în Dâmboviţa*, p. 438.

90 Mihai Dăncuş, *Zona etnografică Maramureş*, p. 167.

91 Viorica Pascu, *Consideraţii asupra evoluţiei portului popular din Transilvania*, p. 199.

92 Silv. Moldovan, *Ardealul II. Ţinuturile de pe Mureş*, p. 15.

93 Mihai Dăncuş, *Zona etnografică Maramureş*, p. 167.

94 Fl. Bobu Florescu, *Portul popular din Ţara Vrancei*, p. 84.

Păstor din Mărginimea Sibiului, în port de sărbătoare →

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Iarna purtau căciuli ţuguiate din blană de miel neagră sau fumurie, spre deosebire de cei săraci, ale căror căciuli erau albe, mai scurte şi mai rotunjite.

Cămaşa bărbătească, confecţionată din pânză de bumbac ţesută în casă, cu guler lat de 10 centimetri, purtat drept pe lângă gât, încheiat cu şiret alb, se croia din două foi, una în faţă, alta în spate, în părţi fiind introduşi câte trei clini laterali. Mânecile, din câte o foaie şi jumătate fiecare, erau largi, strânse la extremitatea inferioară în manşete late de 9 centimetri, încheiate cu doi nasturi. Decorul bogat, amplasat pe guler şi pe manşete, consta din cusături fine, realizate cu fir de mătase albă sau galbenă şi cu fir auriu sau argintiu.

Se încingeau cu brâie galbene sau albe, de lână ţesută în casă, iar pe deasupra acestora cu o curea lată de piele. Alţii purtau chimire bogat decorate cu împletituri din piele de diferite culori.

Cioarecii strâmţi pe picior se confecţionau din dimie ţesută în casă — lână ţigaie dată la piuă.

Încălţămintea consta din cizme lucrate din piele de oaie şi de capră pentru zile de lucru şi din piele de viţel pentru ţinuta de sărbătoare.

Peste cămaşă, bărbaţii săceleni îmbrăcau *jiletca*, vesta, din postav bleumarin (de boltă) sau negru (din dimie de casă). Pe deasupra, bărbaţii bogaţi din Săcele purtau zăbun confecţionat din postav albastru cumpărat, lung până mai jos de genunchi, decorat cu brandenburguri realizate din găitan neagru.

Cei mai puţin înstăriţi îmbrăcau zăbun din pănură de culoare cafenie, prevăzut cu guler lat de 8 centimetri, drept, pe lângă gât. Se croia cu spatele dintr-o foaie (46 de centimetri lăţime şi 68 de centimetri lungime) şi cu faţa din două jumătăţi de foaie. Mânecile, dintr-o foaie fiecare, erau largi, slobode la extremitatea inferioară. În părţile laterale, se introduceau clini drepţi, în care se intercala, subsuoară, o pavă de formă triunghiulară, având laturile de 14 şi, respectiv, 12 centimetri. Zăbunul se ornamenta pe guler, în faţă, pe marginile deschizăturii, pe buzunare şi la extremităţile mânecilor cu găitan cumpărat din Şcheii Braşovului, zonă specializată în confecţionarea acestuia din fire de mătase neagră de import.

În zilele de sărbătoare, săcelenii bogaţi purtau antiriul din dimie albă, ornamentat pe guler, piepţi şi mâneci cu găitane negre, piesă specifică moşnenilor şi răzeşilor înstăriţi. Iarna, purtau gheba din dimie neagră, lungă până la glezne, căptuşită cu blană de miel, decorată la guler, pe marginea piepţilor şi pe poale cu două-trei rânduri de şiret negru.[95]

Ciobanii se bucurau de un prestigiu deosebit în rândul comunităţii rurale. Aşa cum sublinia Silvestru Moldovan, când ciobanii coborau în sat de la munte, luau la joc fetele celor mai de frunte oameni şi acestea erau fericite că „...au putut juca cu ciobanul cel cu cămaşă neagră".[96]

Unii oieri ajunseseră la o asemenea situaţie materială, încât îşi permiteau să fie ctitori de biserici. Interesantă este din acest punct de vedere biserica din Titirleşti (Mehedinţi), ridicată „...cu banii oierilor şi cu înfăţişarea unui cioban ca simbol".[97]

Ciobanii înstăriţi din Săcele, având legături strânse cu oierii din Secuime, au ctitorit numeroase biserici, ca aceea din Zagon, ridicată din lemn la 1814, avându-l drept ctitor pe ciobanul Zaharia Pârvu, sau cea zidită la Dobârlău în 1795, ctitor fiind Bucur Petru, tot un cioban din Săcele. „În cinstea ciobanilor şi a băştinaşilor a ctitorit, între anii 1836-1840, biserica din Întorsura Buzăului, Moisă Ciută, oier bogat din Săcele".[98]

În categoria costumului profesional se înscrie şi cel al ţăranilor grăniceri.

Crearea regimentelor grănicereşti de către Habsburgi, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, a adus modificări importante atât în modul de viaţă, în nivelul de cultură, cât şi în îmbrăcămintea grănicerilor şi a familiilor lor, ei având statutul de oameni liberi şi beneficiind de toate privilegiile acordate acestei categorii sociale de către monarhia austriacă.

Iniţial, costumul grăniceresc se compunea din piesele veşmântului local. Astfel, grănicerii din Şercaia (Ţara Oltului) purtau cămăşi cu guler înalt, pe lângă gât, cusut cu broderii albe, ale căror mâneci se terminau la extremitatea inferioară cu *pumnicei* (manşete), cioareci din pănură albă, ornamentaţi pe părţile laterale cu motive florale executate cu şiret negru, pieptare înfundate, bogat împodobite pe piepţi, cojoace cu mâneci, *frigiuri* albe şi *zechii* seine ori negre; la drum lung sau în zilele geroase, îmbrăcau sarici; se încălţau cu opinci.

---

95 Informatoare Siţa Jerău, 66 de ani, Satulung.

96 Silvestru Moldovan, *Ardealul II. Ţinuturile de pe Mureş*, p. 15.

97 *** *Dări de seamă de Nicolae Iorga, Ştefan Meteş. Păstorii ardeleni în Principatele Române*, p. 261.

98 Ioan Lăcătuş, *Identitate şi cultură la românii din Secuime*, p. 109.

www.cimec.ro

Femeile grănicerilor adoptaseră unele piese vestimentare procurate din comerţ sau realizate la comandă de meşteşugarii satelor, din materiale de calitate superioară, cum erau, de exemplu, scurteicile şi bundele garnisite cu blană de vulpe sau de dihor, piese pe care nu şi le puteau permite decât categoriile sociale înstărite.[99]

Demn de reţinut este că, fiind consideraţi oameni liberi, grănicerii din Şercaia purtau, de fapt, costumul specific boierilor din Ţara Oltului, iar nevestele lor adoptaseră în vestimentaţie piese de factură orăşenească.

Şi în ţinutul Năsăudului, echipamentul ţăranului grănicer era constituit din elemente ale costumului popular local, adaptate la nevoile militare. Astfel, pe cap, grănicerii purtau pălărie de pâslă neagră, cu calota rotundă, cu borurile late, uşor îndoite în sus, iar iarna cuşmă din blană de miel, neagră, ţuguiată, cu moţul aplecat spre stânga.

Cămaşa, confecţionată din pânză de in sau cânepă, cu mânecile terminate cu *pocmeţi* (manşete), era purtată în pantaloni din pânză sau în cioareci albi, strâmţi pe picior, ornamentaţi în părţile laterale cu petea (vipuşcă) albastră, peteaua reprezentând un semn distinctiv pentru costumul grăniceresc.

Peste cămaşă îmbrăcau tunica din pănură neagră sau sură, încheiată la gât (piesă specifică costumului militar) şi suman din pănură neagră, cu guler îngust, lung până mai jos de genunchi, cu clini în părţile laterale, tivit cu petea neagră. Se încălţau cu opinci din piele tăbăcită (ruşită) de vită şi obiele din pănură negră, legate cu curele ce înfăşurau piciorul până sub genunchi.[100]

Cu timpul, în costumul grăniceresc au intervenit o serie de modificări impuse de organele militare cu scopul de a-l uniformiza şi a-i imprima unele canoane ostăşeşti.

Uniformele tuturor regimentelor grănicereşti erau compuse din aceleaşi piese: vestoane, pantaloni, cizme. Diferea de la un regiment la altul doar culoarea gulerelor şi a nasturilor.

Unele piese care compuneau echipamentul ţăranului grănicer erau confecţionate de croitori săteşti specializaţi, materiile prime (lâna, pielea) fiind asigurate de familia grănicerului, pe când altele erau confecţionate în fiecare gospodărie, după modelul prescris. Cu timpul, întregul echipament a fost procurat din aşa-numitul „fond de mondire", constituit în acest scop, cu contribuţia grănicerilor. Acest fond le punea la dispoziţie uniforme militare realizate dintr-o stofă mai fină şi cizme cu tureac scurt.[101]

Portul de toate zilele al ţăranului grănicer a suferit şi el mari transformări, cu vremea fiind adoptate piese vestimentare cu croi orăşenesc. Astfel, locul sumanului lung a fost luat de *chit*, o haină mai scurtă şi ajustată pe corp, iar apoi de *căput*, confecţionat de croitori după moda orăşenească. Opincile au fost înlocuite cu bocanci, cizme sau ghete. Cămăşile şi-au redus dimensiunile, fiind mai scurte, iar curelele late de piele au fost înlocuite cu curele înguste, prevăzute cu două catarame.[102]

În genere, se poate afirma că echipamentul ţăranului grănicer era constituit iniţial din elementele portului local, dar specific categoriei oamenilor liberi, având în componenţă şi unele piese caracteristice uniformei militare.

Costumul popular reflectă infinite şi dense straturi de cunoaştere ale fiinţei şi spiritului românesc exprimate în limbajul formelor şi al semnelor plastice care împodobesc veşmântul, mai ales pe cel purtat în zilele de sărbătoare, în ocaziile rituale şi ceremoniale.

Între forma şi funcţiile costumului există o relaţie de interdependenţă[103], în sensul că forma depinde de funcţii, astfel încât se poate trage concluzia că „Structura vestimentară are [...] un caracter sistemic şi este comandată de structuri de sens".[104]

Analizând raportul dialectic dintre formă şi funcţie, reputatul teoretician al artei populare Tancred Bănăţeanu evidenţia faptul că „forma este... determinantă a câmpurilor ornamentale, a compoziţiei ornamentale, de care depind simbiotic pe plan stilistic ornamentele şi — într-o viziune creatoare complexă — paleta şi compoziţia cromatică".[105]

Costumul reprezintă un obiect tridimensional, corpul uman, generator de forme, servind drept suport, volumul şi dimensiunile veşmântului fiind într-o totală dependenţă faţă de dimensiunile şi configuraţia corpului omenesc.

Corelaţiile dintre formă şi croială, formă şi material, formă şi compoziţie decorativă, ca şi dintre formă şi funcţii sunt notele caracteristice,

---

99 George Maior, *O pagină din luptele românilor...*, p. 27.

100 Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare*, p. 214.

101 V. Şotropa, *Districtul grăniceresc năsăudean*, p. 118.

102 Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare*, p. 214.

103 P.G. Bogatirev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, Paris, 1971.

104 Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, p. 27

105 Tancred Bănăţeanu, *Prolegomene la o teorie...*, p. 138.

www.cimec.ro

fundamentale care stau la baza alcătuirii unui ansamblu vestimentar.

Silueta costumului, înscrisă într-un dreptunghi alungit pe verticală, ca şi ritmul ornamental-linear supus unei dinamici active, asigură caracterul sculptural, monumental al portului popular românesc.

Alternarea spaţiilor albe, rezervate fondului, cu câmpurile decorative organizate în fâşii dreptunghiulare, mai late sau mai înguste, aşezate fie pe axul vertical, fie pe cel orizontal, dozajul acestora, armonia şi rafinamentul nuanţelor coloristice utilizate, precum şi mutarea accentului expresiv de pe o piesă pe alta, determină echilibrul compoziţional şi cromatic al întregului complex vestimentar, dându-i o notă de mare distincţie şi nobleţe.

Găteala capului cu piese tip ştergar, de formă dreptunghiulară şi de mari dimensiuni, încadrează faţa în faldurile moi ale pânzei, punând în valoare întreaga gingăşie şi feminitate a purtătoarei, iar diversele modalităţi de legare a capului cu ştergarul, în funcţie de vârstă, ocazii şi anotimp, contribuie la crearea unei galerii de chipuri umane individualizate.

Plasticitatea deosebită a costumului este determinată de acordul perfect care se stabileşte între piesele care îmbracă corpul de la talie în jos (catrinţe, fote, vâlnice), mai grele şi mai rigide, şi cele care acoperă partea superioară (cămăşile), mai suple, mai elastice şi mai uşoare.

Modul şi locul de amplasare a motivelor ornamentale, care în trecut aveau semnificaţii magice şi simbolice, s-au cristalizat în tipare plastice, în limbaje artistice stabile, păstrate, în virtutea tradiţiei, până în zilele noastre.

Dimensiunea estetică a costumului popular a fost legată, întotdeauna, de polul utilităţii, al necesarului. Chiar şi în cea mai simplă piesă de port, total lipsită de elemente decorative, funcţia estetică există întru-un plan secundar, în forma şi structura sa. Această funcţie s-a întărit şi s-a amplificat, devenind dominantă în cadrul ţinutei de sărbătoare.

Cu ocazia marilor sărbători de peste an — Crăciunul, Paştele, Rusaliile — sau a târgurilor, nedeilor, nunţilor şi chiar la hora satului, fetele se întreceau în a-şi împodobi veşmântul cu „izvoade" noi, pentru a da o mai mare strălucire şi fast evenimentelor la care participau. Costumul era viu, era îmbrăcat cotidian şi „trăia" în contextul psiho-social ce i-a determinat apariţia şi i-a facilitat dezvoltarea firească.

S-au realizat, astfel, ansambluri vestimentare echilibrate din punct de vedere compoziţional şi cromatic, alcătuite din piese funcţional-decorative a căror compunere sau asociere s-a bazat pe principiile şi legile estetice ale culturii populare.

Costumul are valoare estetică în primul rând prin încărcătura semantică a funcţiei pe care o slujeşte, dar şi prin raportarea sa la gustul şi la concepţia artistică a etniei în care creatorul popular s-a născut şi s-a integrat total.

Spiritul de sinteză, echilibrul, măsura, gustul pentru forme estetice şi armonii plastice depline, identificabile în linia croiului, în bogăţia şi amploarea câmpurilor ornamentale, în rafinamentul culorilor, în ştiinţa dozării şi a combinării motivelor decorative, în ştiinţa îmbrăcării şi purtării costumului popular au fost cizelate, în timp, de lungul şir al generaţiilor, care le-au transmis peste veacuri, reflectând un întreg trecut istoric şi cultural.

S-a ajuns la această expresivitate plastică a costumului prin decantări stilistice pe care fiecare secol le-a desăvârşit, sintetizând, şlefuind şi simplificând piesele de port până la esenţa lor de funcţionalitate şi frumuseţe.

În mentalitatea populară, esteticul s-a întrepătruns şi chiar s-a contopit cu eticul, frumosul fiind, de fapt, subordonat valorilor morale comunitare ce-au constituit întotdeauna temelia, fundamentul existenţei satului tradiţional. Procesul de creaţie avea la bază o încărcătură morală, respectând normele şi preceptele etice ale comunităţii, ancorate deplin în realitatea istorică, socială şi spirituală.

Individul, în cadrul unei societăţi tradiţionale, trebuia să se supună acelui cod moral ce caracteriza epoca şi pe oamenii ei, acesta fiind mai presus decât individul şi acţionând independent de voinţa lui.

Costumul ţărănesc reflectă un mod de viaţă în care unităţile sociale (familie, grup, comunitate), psihologia, filosofia de viaţă, mentalitatea şi formele de expimare artistică au constituit un tot unitar, coerent, o unitate indestructibilă.

În costumul fiecărei etnii „citim" felul de a reda frumosul, în întreaga sa bogăţie de sensuri, potrivit unor modele culturale proprii, viziunea asupra lumii înconjurătoare, modul particular de a concepe şi produce valorile decorative, veşmântul popular fiind un document cu majore semnificaţii artistice.

Fondul profund de sensibilitate, disponibilitate şi forţă creatoare al etniei române a fost o

www.cimec.ro

caracteristică perenă, o dimensiune constantă a comunităţii ţărăneşti, care a căutat să-şi îmbogăţească şi să-şi perfecţioneze, de-a lungul timpului, mijloacele şi formele de expresie, ca urmare a contactelor şi schimburilor culturale cu alte arii de civilizaţie, asimilând şi prelucrând în mod creator toate aceste elemente noi şi adaptându-le la necesităţile şi viziunea estetică autohtonă.

În prezentarea simbolurilor vestimentare, am însoţit demersul ştiinţific cu exemple concrete din zone reprezentative ale spaţiului românesc, pentru a releva plurifuncţionalitatea veşmântului, precum şi modul în care comunităţile rurale au modelat simbolurile vestimentare, de-a lungul timpului, potrivit condiţiilor de viaţă, statutului social, poziţiei materiale şi normelor şi tradiţiilor local-zonale.

Familie din Pădurenii Hunedoarei în port de sărbătoare

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Costumul popular în contemporaneitate

Conservarea, protejarea şi valorificarea costumului popular în contemporaneitate se impune a fi rediscutate atât din perspectiva unor diferenţieri şi nuanţări ce ni se par necesare pentru cunoaşterea fondului său de valori autentice şi specifice, a rolului pe care portul popular îl deţine ca simbol identitar fundamental, cât şi din perspectiva necesităţii de a stabili o strategie economică şi culturală în vederea păstrării purităţii estetice, acurateţii şi autenticităţii vestimentaţiei ţărăneşti.

Costumul are nu numai o valoare intrinsecă, ci şi una extrinsecă, fiind o marcă a identităţii etnice, cu caracter peren — o marcă a cărei semnificaţie trebuie să fie mereu aprofundată şi studiată făcând trimiteri la obârşiile noastre spirituale.

După prima, dar mai ales după cea de-a doua conflagraţie mondială, odată cu introducerea la sate a unor bunuri materiale industriale, a utilizării unor materii prime noi şi a unor tehnici noi, a folosirii coloranţilor chimici în detrimentul celor vegetali, costumul popular a fost supus unor mutaţii profunde. A avut loc un proces de alterare a creaţiei artistice populare, prin pătrunderea unor elemente hibride, artificiale, neadecvate stilului ţărănesc tradiţional, alterare intensificată şi de circulaţia, în mediul rural, a unor albume cu aşa-zise „motive naţionale", precum şi a unor cataloage şi caiete de mostre,

Bănăţeni la joc

↖ Stegar şi chemători din Vadu Izei (Maramureş)

www.cimec.ro

editate de casele de comerţ ale industriilor de fire textile şi de coloranţi, complet străine de arta ţărănească, pe care au îndepărtat-o de modelele tradiţionale autentice.[1]

Fenomenul nu a cunoscut, însă, aceeaşi intensitate şi nu a avut aceeaşi amploare în toate zonele etnografice ale ţării. El s-a desfăşurat diferenţiat de la o arie la alta, în funcţie de tradiţiile istorice, social-economice şi culturale locale, de puterea acestora, de contactul mai strâns ori mai slab cu oraşul.

Transformările şi mutaţiile petrecute au dus, treptat, la diminuarea procesului de creaţie a pieselor de port popular în cadrul gospodăriei ţărăneşti, la dispariţia anumitor categorii de piese din portul popular de lucru şi la înlocuirea lor cu elemente ale vestimentaţiei orăşeneşti.

Prin atributele sale preponderent estetice, portul tradiţional de sărbătoare s-a dovedit mai conservator, mai rezistent în faţa concurenţei pieselor de provenienţă urbană, mult mai ieftine, ansamblul vestimentar de sărbătoare constituind, pe de o parte, o marcă diferenţiată care indica apartenenţa purtătorului la o anumită comunitate, iar, pe de altă parte, un semn distinctiv al unor importante ocazii, care îl însoţea pe om în toate momentele solemne ale vieţii, subliniind, prin detalii de formă, ornamentică şi cromatică, personalitatea şi individualitatea sa.

La începutul secolului XX şi, mai ales, după primul război mondial, dintr-o îmbrăcăminte generalizată la nivelul întregului sat, costumul rămâne doar în uzul cotidian al generaţiei vârstnice, devenind, treptat, un port ceremonial, de sărbătoare, fiindcă, sub raportul funcţionalităţii, el nu mai corespundea modificărilor survenite în modul de viaţă al locuitorilor din mediul rural.

Ritmul de dispariţie a portului tradiţional din viaţa cotidiană a satului a fost mai rapid în zonele de câmpie din sudul şi estul ţării, străbătute, din cele mai vechi timpuri, de căi comerciale importante, care au facilitat circulaţia unor bunuri culturale.

[1] Tancred Bănăţeanu, *Portul popular din regiunea Maramureş*, p. 18.

Zi de duminică în Bucovina

www.cimec.ro

Industria manufacturieră a invadat satele cu pânzeturi, stămburi, catifele, mătăsuri, stofe, podoabe, îndepărtându-le de modelele autentice, rezultate din sedimentări milenare, ce reprezentau un sistem de valori constituit.

S-au produs mutaţii esenţiale în mentalitatea locuitorilor din mediul rural, determinând o nouă orientare estetică, predilecţia pentru moda vestimentară urbană, mai comodă, mai practică, mai ieftină şi mai uşor de procurat.

Cu timpul, aşa cum remarca Mihai Pop, „Societatea rurală devine, ca şi cea urbană, societate de consum. Ea produce pentru piaţă şi consumă de pe piaţă... Se îmbracă în lucruri cumpărate de la oraş"[2], acesta devenind pentru sat un model social, de confort şi civilizaţie superioară. Valorile comunitare încep a fi înlocuite cu produsele standardizate ale oraşului şi în domeniul vestimentaţiei care devine, alături de producţiile folclorice autentice (cântec, poezie, proză, dans), un bun cultural de consum.

Sociologul Traian Herseni sesiza cu multă pertinenţă: „...moda şi imitaţia devenite posibile sunt pe cale de a crea un nou gen de viaţă".[3]

Mutaţiile intervenite în sfera gustului estetic al creatorilor populari şi-au pus amprenta şi asupra meşteşugului confecţionării şi împodobirii costumului tradiţional. Ruperea echilibrului consolidat prin tradiţie şi confruntarea între forţa conservatoare a trecutului şi cea de înnoire a prezentului au imprimat noilor creaţii modificări în forma şi ornamentica lor.

În privinţa cromaticii, s-a recurs la combinaţii şocante, la culori vii, tari, precum şi la aglomerarea câmpurilor ornamentale, alunecându-se spre un „decorativism desuet şi strident", motivat, aşa cum remarca esteticianul Grigore Smeu, de „serializarea industrială a unor obiecte de artă populară care ignoră deseori cele mai elementare exigenţe estetice".[4]

Făcând parte din patrimoniul etnografic, din tezaurul artistic al unei etnii, costumul popular tradiţional trebuie protejat, conservat şi pus în valoare. La noi în ţară, cu toate variantele şi subvariantele sale local-zonale, costumul popular a fost conservat în muzeele de etnografie şi artă populară, în stadiul lui autentic şi reprezentativ, cele mai valoroase colecţii datând din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea.

În acelaşi timp, costumul popular constituie obiectul cercetării ştiinţifice desfăşurate în instituţiile academice de specialitate şi în instituţiile muzeale care au secţii de cercetare, în facultăţile cu catedre de etnologie, în Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale şi în centrele judeţene.

Totodată, costumul popular reprezintă obiectul unei constante acţiuni de valorificare, pe scară naţională, dirijată după criterii ştiinţifice, de către specialişti etnografi, în diverse instituţii, cea mai importantă fiind UCECOM-ul, care are secţii specializate în confecţionarea costumului popular în stil autentic, cu respectarea riguroasă a elementelor morfologice, decorativ-compoziţionale şi cromatice specifice zonelor etnografice de provenienţă.[5]

Cele mai renumite cooperative în producerea ansamblurilor vestimentare sau a unor elemente de port, pentru piaţa internă şi externă, sunt cele de la Breaza, pe Valea Prahovei, „Tismana", din judeţul Gorj, „Mioriţa", din judeţul Iaşi, „Marama musceleană", din Câmpulung Muscel, „Haţegana", din Haţeg, „Suceviţa" din Rădăuţi, Negreşti-Oaş din judeţul Satu Mare, cooperativele de la Curtea de Argeş şi Piatra Neamţ etc.

În activitatea acestor cooperative sunt implicaţi specialişti etnografi de o mare competenţă, *design*-eri, meşteri şi creatori populari extrem de talentaţi.

Valorificarea costumului popular presupune cunoaşterea şi înţelegerea sistemului de semne tradiţionale, descifrarea funcţiei şi semnificaţiei fiecărei piese de port, dar şi a sensului mesajelor artistice pe care le încifrează elementele constitutive ale ansamblului vestimentar.

În zilele noastre, meşteşugul confecţionării şi al împodobirii costumului popular formează şi apanajul unor creatori individuali, care execută piese vestimentare sau ansambluri de costume la comandă specială pentru solişti vocali şi instrumentişti de muzică populară, unde intervin şi gusturile personale ale acestora; aşa se explică, uneori, încărcarea debordantă a compoziţiei decorative, redată în tonuri cromatice tari, care violentează ochiul, aceste piese neputând fi cotate drept o creaţie nouă, valoroasă, ci o lipsă de exigenţă tehnică şi artistică, o denaturare a autenticităţii vestimentaţiei ţărăneşti.

---

2 Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 242.

3 Traian Herseni, *Individ şi societate în satul Fundu Moldovei*, p. 143.

4 Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, p. 160-161, 163.

5 Paul Petrescu; Paul Stahl, *Obiecte de artă populară produse de cooperativele meşteşugăreşti*, p. 42; Georgeta Stoica; Olga Horşia, *Meşteşuguri artistice tradiţionale*, p. 204-205.

www.cimec.ro

André Lurçat sublinia: „...rolul ornamentului este acela de a anima, de a modula, de a îmbogăţi, de a atrage atenţia asupra unui punct, de a provoca un accent, de a sublinia o formă, de a conţine o semnificaţie simbolică".[6]

Or, aglomerarea greoaie cu motive ornamentale mari, redate, de multe ori, într-o manieră naturalistă, distonează pregnant cu simplitatea croiului, cu legile estetice fundamentale ale artei populare, care impun alternarea de plin şi gol, de accent şi neaccent, golul fiind privit ca factor ritmic, integrat viziunii artistice a creatorului.

În ceea ce priveşte asigurarea perenităţii costumului popular, pentru a putea fi conservat şi estimat prin prisma valorii sale estetice, acesta trebuie purtat, valorificat, pus în circulaţie.

Principalii valorificatori ai costumului popular sunt, în zilele noastre, rapsozii, soliştii vocali şi instrumentali de muzică populară, membrii ansamblurilor folclorice de cântece şi dansuri, interpreţii unor personaje din lumea satului în piesele de teatru, film şi spectacole de televiziune, care evoluează nu numai pe scena naţională, ci şi dincolo de fruntariile ţării.

Promovarea valorilor perene ale patrimoniului naţional este unul dintre dezideratele majore ale politicii culturale actuale, care trebuie să-şi stabilească o strategie economică şi culturală fermă în vederea păstrării autenticităţii costumului.

În contemporaneitate, păstrarea stilului original al costumului popular este periclitată, pe de-o parte, de transformările profunde survenite în viaţa social-economică şi culturală a satelor, care au adus mari schimbări în planul mentalităţii şi al gustului estetic, iar pe de altă parte, de mass-media, care nu acordă atenţia necesară ţinutei vestimentare a interpreţilor ce apar pe micul ecran, acceptând şi promovând *kitsch*-ul şi prostul gust în privinţa costumului popular.

Ca formă de comunicare umană, spectacolul de folclor, la fel ca orice altă modalitate de manifestare artistică, poate fi considerat o entitate, un sistem compus din mai multe elemente care se intersectează şi se condiţionează reciproc.

Procesul de concepere şi realizare a spectacolului de folclor diferă, supunându-se unor legi estetice proprii, ignorate, din păcate, de multe ori, de către organizatorii respectivi.

Nu stă în intenţia noastră să studiem evoluţia spectacolului de folclor din cele mai îndepărtate timpuri până azi, ci numai să subliniem faptul că riturile pastorale şi agrare, ceremoniile şi jocurile cu măşti zoomorfe şi antropomorfe, legate de vechi credinţe şi obiceiuri medievale, s-au transformat, cu timpul, în manifestări cu caracter de spectacol ţărănesc, ele răspunzând unor necesităţi şi exigenţe comunitare, acoperind latura de veselie şi divertisment.

Jocurile ţărăneşti cu măşti: turca sau brezaia, căluşarii, unchiaşii (joc practicat în Maramureş, Oltenia, Moldova, dar mai ales în Vrancea, cu ocazia priveghiului), cucii etc., care sărbătoreau belşugul roadelor şi al turmelor, echinocţiile şi solstiţiile, atestă continuitatea acestora în timp, făcând legătura între ceremoniile arhaice şi spectacolele populare din secolul al XIX-lea: irozii, păpuşile, jienii, nunta ţărănească etc.[7]

Costumul ritual a întrunit, mai mult decât cel de sărbătoare, nota spectaculară, acumulând o mai mare aglomerare decorativă. Apărute în cadrul jocurilor şi obiceiurilor ca modalităţi de deghizare în scop apotropaic, costumele rituale conservă o serie de elemente străvechi, oferind totodată şi posibilitatea integrării celor mai diverse materiale şi tehnici de realizare.

La curţile feudale — domneşti şi boiereşti —, la hanuri şi cârciumi, în târguri şi bâlciuri, se organizau spectacole populare în cadrul cărora muzica vocală şi instrumentală deţinea un loc important.

În cadrul sărbătorilor ţărăneşti de altădată, muzica de ascultare: doine şi balade, considerate de Mihai Pop adevărate „...monumente cu valoare artistică şi socială proprie..."[8], era cântată de interpreţi ţărani înzestraţi cu talent, al căror costum nu se deosebea cu nimic de vestimentaţia purtată de consăteni, fiind, de fapt, portul tradiţional de sărbătoare al zonei etnografice respective.

Nunta, horele, sărbătorile ţărăneşti — prilejuri de ample manifestări colective — transformau satele în vaste scene în aer liber, costumul fiind privit, admirat, iar în unele situaţii chiar sancţionat de către oamenii vârstnici, dacă nu se integra în stilul local-zonal.

În deceniile şase-nouă ale secolului XX, sărbătorile tradiţionale, în cadrul cărora costumul popular juca un rol esenţial, au început să fie înlocuite cu grandioase spectacole şi festivaluri de folclor. Se conservau şi promovau, cu aceste

[6] A. Lurçat, *Formes, compositions et lois d'harmonie*, p. 161.

[7] Mihai Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, p. 9-10.

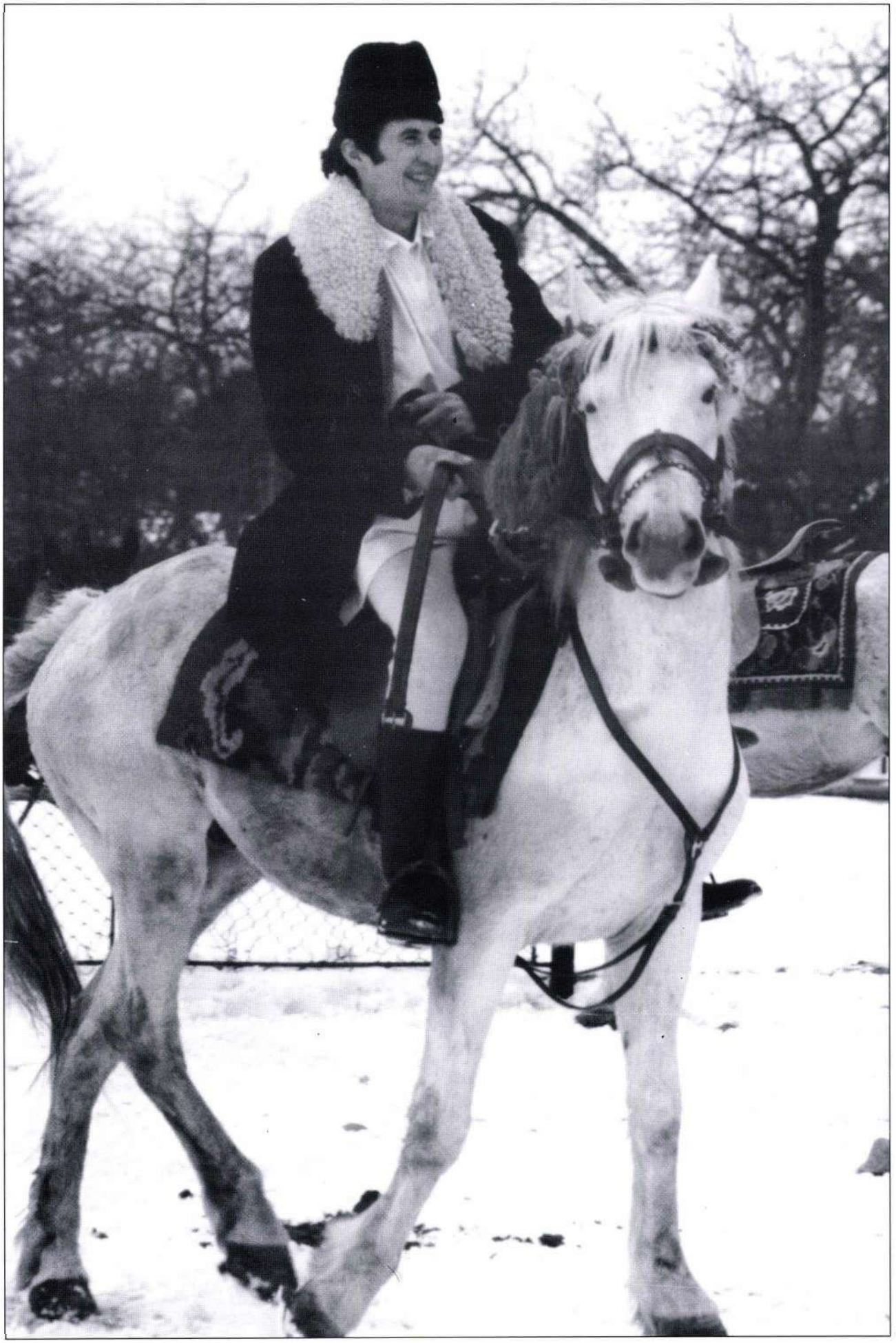
[8] Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 34.

Pădureni în straie de sărbătoare ↗

Alai la Festivalul Nunţilor din Bistriţa →

www.cimec.ro

www.cimec.ro



www.cimec.ro

ocazii, elemente de cultură populară: joc, muzică, cântec şi costum popular, cu valoare emblematică, ce-şi păstrau semnificaţia de reper identitar, de marcă etnică, însă amploarea manifestărilor făcea, prin producţia în serie a costumelor, să se piardă, din ce în ce mai mult, detaliile, notele particulare care personalizau şi individualizau portul ţărănesc.

În aceste spectacole, s-au impus forme ale „profesionismului" folcloric, cum le denumea reputatul folclorist Al.I. Amzulescu referindu-se la ansamblurile şi formaţiile instituţionalizate, subvenţionate de stat, care evoluau alături de formaţiile artistice de amatori.[9]

Precizări deosebit de semnificative în legătură cu aceste aspecte a făcut şi Mihai Pop: „Folclorul bun de consum este, înainte de toate, o reproducere a folclorului tradiţional... reproducerea se face artizanal de către cei ce provin din mediile folclorice şi profesional de către cei care vreau, de pildă, să cânte cântece populare, dar sunt *outsider*-i. Cei ce provin din mediile folclorice, membrii mişcării artistice de amatori, orchestrele, soliştii vocali şi instrumentali, prezintă în spectacole şi concerte, la radio şi la televiziune, bunuri folclorice pe care le cunosc de acasă sau pe care le-au preluat din mediile lor de baştină, pentru a le oferi pe căile performării moderne publicului. Ei stăpânesc mai mult sau mai puţin limbajul folcloric tradiţional, dar operează cu el artizanal, adaptându-l noului context cultural, pentru a ajunge să-l impună pe piaţă".[10]

Spectacolul de folclor are, aşadar, o dezvoltare în timp, vehiculând mesaje cu caracter nu intenţionat artistic. El se supune unor legi estetice proprii, aflându-se într-o relaţie strânsă cu sensuri, forme şi limbaje străine culturii din care face parte scena.

Irina Nicolau propunea două variante de spectacol de folclor: una pentru care folclorul este mesaj, întărindu-se, în cadrul acestui gen de spectacol, elementele culturii populare, şi a doua variantă, unde folclorul se utilizează ca ambalaj pentru un alt mesaj şi care comunică şi folclor, într-o măsură mai mare sau mai mică.[11]

Apariţia costumului popular „de spectacol" a fost generată de transferarea manifestărilor artistice din cadrul natural pe scenă.

Un rol important în promovarea culturii populare româneşti pe scenă l-a avut şi Şcoala Sociologică de la Bucureşti, condusă de profesorul Dimitrie Gusti. Echipe universitare de coregrafie s-au alăturat expediţiilor monografice, efectuând studii amănunţite, pe teren, asupra costumului şi dansului popular.

Reuşita spectacolului de folclor este determinată de acordul perfect ce trebuie să existe între repertoriu, stilul interpretativ şi ţinuta vestimentară. Criteriul autenticităţii spectacolului de folclor este indisolubil legat de cel estetic, respectiv de realizarea artistică a întregului. Ca parte dintr-o entitate, costumul trebuie să se integreze, să se subordoneze cerinţelor estetice care guvernează spectacolul. Dacă unul dintre elementele componente — în cazul de faţă, costumul — nu se ridică, din punct de vedere artistic, la nivelul celorlalte componente, nota de autenticitate a spectacolului de folclor scade.

Este bine cunoscut faptul că, în condiţii de spectacol, funcţia artistică, decorativ-ornamentală a costumului se întăreşte, se amplifică, veşmântul accentuând, intensificând nota de autenticitate a manifestării folclorice.

Costumul popular tradiţional are o putere extraordinară de a impresiona, de a le conferi eleganţă şi distincţie, în spectacol, celor care-l poartă, impunându-se ca element simbolic care evocă alte coordonate spaţiale şi temporale, un fond cultural comunitar.

Atunci când, în lumina reflectoarelor, apar formaţii ţărăneşti ai căror dansatori sunt îmbrăcaţi în portul autentic, de sărbătoare, al zonelor de origine, se constată câtă naturaleţe, cât firesc, câtă demnitate şi prestanţă, câtă ştiinţă a îmbrăcării şi purtării costumului popular există la aceştia, indiferent de vârsta lor. Ca şi la hora mare a satului, piesele componente ale ansamblurilor vestimentare reflectă toată bogăţia şi diversitatea motivelor ornamentale, varietatea combinaţiilor lor în compoziţii decorative şi cromatice de mare rafinament, gradarea valorilor, creând un ritm compoziţional de o mare forţă expresivă. Emoţia estetică a spectatorilor este amplificată de ţinuta vestimentară a interpreţilor, aceasta fiind purtătoarea sensibilă a unui mesaj specific axat pe coordonate stilistice fundamentale.

[9] Al.I. Amzulescu, *Contribuţii la dezbaterea problemei autenticităţii folclorice*, p. 244.

[10] Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 244.

[11] Irina Nicolau, *Reflecţii pe marginea spectacolului de folclor*, p. 71.

← *Chemător la nuntă din Prundu Bârgăului*

www.cimec.ro

De regulă, costumul *outsider*-ilor, care şi-au însuşit folclorul prin instrucţie dirijată, pe cale tehnică, este standardizat, neputând fi scoase în evidenţă diferenţele de vârstă, de statut social şi ocupaţional, ocaziile în care se poartă şi nici bogăţia şi diversitatea variantelor morfologice, decorative şi cromatice, fapt ce duce la ştergerea diferenţelor zonale, la estomparea funcţiilor şi semnificaţiilor originare ale costumului, la sărăcirea valenţelor sale estetice.

A copia, în serie, după un prototip mai mult sau mai puţin autentic înseamnă a produce costume hibride, artificiale, lipsite de orice notă personală, adevărate „uniforme", dând impresia de monotonie.

Pe scenă, costumul îşi păstrează funcţia de reprezentare, de identificare, de apartenenţă la o anumită comunitate, la o anumită etnie. Fiind purtătorul specificului local-zonal, regional şi naţional, costumul trebuie să respecte particularităţile de stil, croi, decor şi cromatică. Când afirmăm că un costum reprezintă o anumită zonă etnografică a ţării, trebuie să regăsim în acel ansamblu vestimentar toate trăsăturile stilistice care definesc acea zonă, o particularizează şi o individualizează în contextul celorlalte zone.

O amplă definiţie a stilului ne-a dat-o Mikel Dufrenne: „Stilul este o anumită manieră de a trata materia, de a asambla şi ordona culorile în scopul de a fabrica obiectul, făcând să apară în chip imperios aceste aranjamente, simplificări sau combinaţii prin intermediul cărora omul nu încetează să adauge ceva naturii şi să-şi afirme libertatea în raport cu datele sau modelele".[12]

Trebuie spus, de asemenea, că specialiştii nu pot avea aceleaşi criterii când apreciază costumele prezentate în cadrul unor expoziţii de artă populară sau când emit judecăţi de valoare în legătură cu costumul purtat pe scenă, fiind vorba de două aspecte, privite din unghiuri de vedere diferite, care folosesc limbaje specifice fiecărui domeniu.

[12] M. Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, p. 71.

Maramureşeni în spectacol la Muzeul Naţional al Satului „Dimitrie Gusti"

www.cimec.ro

Ansambluri folclorice în festival

În expoziţii, costumul formează obiectul cercetării în sine a fenomenului, piesele vestimentare sunt unicate care fac parte din tezaurul artistic naţional, ele având o valoare emblematică, reprezentativă.

În cadrul spectacolului de folclor, nu putem avea pretenţia utilizării unor piese de port exact asemenea cu cele din colecţiile muzeale, dar nici nu putem fi de acord să se intervină în structura originară şi autentică a costumului, cu tot felul de elemente hibride şi cu inovaţii care se abat de la particularităţile morfologice, decorative şi cromatice ale zonei de provenienţă.

Din moment ce vechile organizări sociale care i-au determinat apariţia şi existenţa timp de secole au dispărut, portul popular tradiţional şi-a pierdut funcţia practică. Nemaifiind legat de nevoile vieţii cotidiene, el nu mai poate avea un curs firesc de dezvoltare.

Din acest motiv, costumul popular trebuie conservat în stadiul autentic şi reprezentativ, fiind rezultatul efortului creator al numeroaselor generaţii de ţărani care l-au zămislit de-a lungul timpului şi l-au purtat cu demnitate şi prestanţă în toate împrejurările cotidiene, sărbătoreşti şi ceremoniale ale vieţii, în forma şi în exprimarea stilistică în care el este conservat în muzee.

Orice transformare sau inovaţie ce intervine, în zilele noastre, în structura morfologică, decorativă şi cromatică a costumului popular constituie un fals care-l denaturează şi-l vulgarizează. De aceea, trebuie evitată cu orice preţ aşa-numita „modernizare" a costumului popular, care conduce la crearea unor combinaţii hibride de material şi ornament, la asocierea unor elemente neviabile, neşlefuite, generatoare de *kitsch*, nemaifiind respectate normele estetice şi etice care au stat la baza alcătuirii sale în cadrul civilizaţiei rurale tradiţionale.

Creatorii de costume populare pentru soliştii vocali sau instrumentali, ca şi pentru dansatorii care fac parte din ansamblurile folclorice, fie că provin din mediul rural ori din cel urban, nu au dreptul să mai adauge nimic sau să modifice acest ansamblu original, autentic, reprezentativ pentru etnia care l-a zămislit, ei trăind într-un context social total schimbat faţă de cel în care au trăit şi au creat ţăranii de odinioară.

Creatorii din zilele noastre nu mai au motivaţia existenţială şi nici pe cea estetică pentru a interveni în structura originară a costumului, fiind doar simpli beneficiari ai unui tezaur artistic existent şi consolidat în timp, pe care este de dorit ca ei să-l perpetueze şi să-l transmită generaţiilor viitoare.

Am putea spune că, în contemporaneitate, costumul popular trăieşte prin circulaţie, şi nu datorită procesului de creaţie, soliştii fiind doar purtătorii şi transmiţătorii de valori vestimentare propuse lor de creatorii contemporani.

www.cimec.ro

Se invocă adesea, ca motiv, faptul că impuritatea costumului, îndepărtarea sa de modelele şi de structurile tradiţionale sunt determinate de nevoia transpunerii scenice, care implică anumite preluări, adaptări etc., dar se omite faptul că stilizarea excesivă a costumului popular îl apropie pe acesta de cel de operetă sau estradă, falsificându-i esenţa, ruptura de arta populară originală fiind pregnantă.

Intervenţiile arbitrare, în sensul încărcării nediferenţiate a câmpului ornamental cu motive florale, de factură barocă, la care se adaugă firele metalice sclipitoare, mărgelele şi paietele în combinaţii cromatice violente, fac imposibilă recunoaşterea zonei de provenienţă a costumului, care, în acest caz, nu mai are nimic comun cu universul estetic tradiţional, caracterizat prin armonie, echilibru şi bun gust. Este binecunoscut faptul că, în vestimentaţia ţărănească, chiar dacă se utilizau fire metalice, paiete şi mărgele, acestea se asociau armonios cu lâna şi bumbacul, efectul fiind o lucire discretă, un accent în ansamblul compoziţional, conferind costumului o strălucire aparte, neostentativă, o expresivitate plastică deosebită.

Tot din necesităţi de ordin scenic, unele piese de port, cu o largă circulaţie şi în zilele noastre, datorită funcţionalităţii lor, cum ar fi, de pildă, căciulile, vestele, pieptarele, cojoacele, chimirele. sumanele, purtate de membrii ansamblurilor folclorice, au început să fie confecţionate din materiale sintetice, industriale, neadecvate facturii costumului ţărănesc. Astfel, blana sintetică, înlocuitorii de piele, tergalul, mătăsurile artificiale, sub pretextul că sunt mai ieftine şi mai comode, au eliminat materiile prime tradiţionale, valoroase prin virtuţile, prin proprietăţile lor intrinseci (rezistenţă, luciu, moliciune, elasticitate), care amplificau valenţele estetice ale pieselor vestimentare tradiţionale.

Interpretările ornamenticii care împodobeşte hainele mari, purtate pe deasupra, confecţionate din materiale sintetice, impersonale, nu sunt nici ele întotdeauna inspirate, efectele negative vădindu-se în compoziţia desenului, în inadecvarea la forma acestor piese a motivului ornamental utilizat. Or, se ştie că un element decorativ nu poate fi executat şi, cu atât mai puţin, valorificat pe orice material. Motivul trebuie redat, cu maximum de efect artistic, în sensul pe care-l cer materialul şi tehnica folosite, existând o interdependenţă între formă, materie primă, tehnică, ornamentică, cromatică şi destinaţia obiectului.

Aşa cum am subliniat deja în capitolul anterior, într-o serie de localităţi din judeţele Sibiu, Braşov, Maramureş, Satu Mare etc., piesele de port confecţionate din pănură şi piele, specifice, în general, anotimpului rece, făceau parte din costumul ceremonial al mirilor, indiferent de anotimp, ele având caracter de obligativitate, în conformitate cu normele stabilite de tradiţiile locale. Aceste piese vestimentare, cu rol ritual, ceremonial, constituiau un element de prestigiu, de reprezentare a mirilor în cadrul comunităţii.

În cazul în care se admit unele adaptări pentru costumul de scenă, ele trebuie să se grefeze pe coordonatele stilistice definitorii, pe elementele de permanenţă, pe filonul tradiţional, etnic-naţional.

Pe de altă parte, este cunoscut faptul că o zonă etnografică nu are un singur tip de costum, ci mai multe, cu diverse variante morfologice şi decorative, apărute în perioade istorice diferite. A îmbrăca ansamblurile folclorice dintr-o zonă cu aceeaşi variantă de costum înseamnă a sărăci portul local, a-i limita varietatea estetică, a-i nivela notele particulare, specific zonale.

În ariile în care tradiţia costumului popular a dispărut, nu putem fi de acord cu introducerea unui costum *sui-generis*, aşa-zis „naţional", ales la întâmplare. Trebuie întreprinse, cu concursul specialiştilor din domeniu, anchete de teren, în vederea depistării, reconstituirii şi revitalizării portului originar local.

De multe ori, prelucrările şi adaptările scenice impuse de scenografii şi regizorii spectacolului de folclor sunt însoţite de o coregrafie super-stilizată, îndepărtarea de modelele culturale comunitare fiind şi mai vizibilă.

Costumul popular trebuie să se integreze, din punct de vedere tipologic, zonei de provenienţă a dansului şi muzicii, între cele trei componente ale spectacolului de folclor creându-se o simbioză perfectă. Ele trebuie să alcătuiască o unitate, spijinindu-se şi intensificându-se reciproc.

Un ansamblu vestimentar, pentru a fi autentic, trebuie să respecte criteriul temporal-istoric, asociind piese care aparţin aceleiaşi perioade istorice, acordându-se, din punctul de vedere al facturii materialului, al tehnicilor de confecţionare (cusut, ţesut, ales), al compoziţiilor decorative şi cromatice.

Nu se pot combina la întâmplare piese vestimentare care nu se corelează între ele ca perioadă istorică şi nu se supun aceloraşi legi intrinseci instituite şi consolidate prin tradiţie, distonând din punct de vedere ornamental şi cromatic. Nu

www.cimec.ro

se poate asocia, de exemplu, o cămaşă cusută în zilele noastre, pe materiale industriale, cu o catrinţă sau cu o fotă luate din lada de zestre a bunicii, după cum nu se poate combina nici o cămaşă veche, autentică, cu un vâlnic sau opreg ţesut în zilele noastre, din alte materii prime decât cele tradiţionale, fiindcă se rupe echilibrul decorativ şi cromatic al ansamblului vestimentar.

O serie întreagă de solişti şi formaţii artistice se deplasează în ţară şi peste hotare, ca mesageri ai cântecului şi dansului popular. În epoca noastră, când portul popular românesc a devenit, chiar în sate, un port festiv, ceremonial, ansamblurile folclorice sunt datoare să perpetueze ceea ce ne caracterizează ca popor, să păstreze întreagă gândirea şi simţirea celor ce ne-au precedat, pentru noi şi pentru generaţiile ce vor veni.

În toate ţările lumii, valorificarea tradiţiilor în domeniul portului popular se pune cu o putere mică acuitate, dându-i-se o semnificaţie deosebită.

Costumul popular al fiecărei etnii constituie o parte integrantă a culturii profunde, autentice şi rămâne, pe mai departe, ancorat în matricea naţiunilor care compun Europa unitară şi diversă în acelaşi timp. El face parte din patrimoniul etnologic, din tezaurul artistic naţional, de aceea trebuie protejat, conservat şi valorificat.

Costumul popular constituie un document cu certă valoare istorică şi artistică, încifrând mesajul veacurilor trecute, sintetizând întreaga dimensiune existenţială şi spirituală a etniei care l-a creat.

În mileniul al treilea, păstrarea emblemelor identitare constituie scopul fundamental al strategiilor politice, economice şi culturale ale fiecărei naţiuni, fără de care cu greu se poate făuri o Europă pluriculturală şi multiidentitară, care să dispună de un patrimoniu artistic multietnic, foarte original şi valoros, care trebuie conservat şi protejat în stadiul său autentic, reprezentativ.

Maramureşeni păstrători ai tradiţiei

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro

←

Joc chioreaa la şură — pagina 224

Grup folclorie din Târgu-Lăpuş — pagina 225

Copii purtând costume din Bucovina (băiatul) şi Năsăud (fata) — pagina 226

Socăcite (sus) şi alaiul miresei (jos) din Cupşeni, Maramureş — pagina 227

www.cimec.ro

Concluzii

Din multitudinea domeniilor culturii şi civilizaţiei populare ne-am oprit, în demersul nostru, asupra costumului tradiţional de sărbătoare, pe care am încercat să-l prezentăm dintr-o perspectivă interdisciplinară, pentru a-i înţelege sensurile şi dominantele specifice, pentru a descifra semnificaţiile multiple pe care acesta le-a avut în cadrul comunităţii rurale.

Pentru a-l prezenta în toată bogăţia şi varietatea formelor sale, am recurs la cât mai multe surse documentare şi categorii de izvoare: orale, scrise, grafice şi iconografice, costumul fiind unul dintre principalii martori ai istoriei noastre, ai vremurilor de altădată, cu stilurile lor caracteristice.

Am apelat, totodată, la date şi informaţii culese în cursul anchetelor personale de teren întreprinse la românii din spaţiul Moldovei răsăritene şi al Banatului sârbesc, în vederea argumentării ştiinţifice a unităţii şi, totodată, a diversităţii civilizaţiei populare româneşti, cu aceeaşi temelie etnică, pentru a releva valorile perene create de români de-a lungul veacurilor, experienţa de viaţă colectivă, de simţire şi sensibilitate românească.

Prin succintele exemplificări pe care le-am adus în discuţie, am dorit să demonstrăm unitatea spiritualităţii româneşti care a asigurat, de fapt, supravieţuirea şi dăinuirea românilor pe întinse arii teritoriale şi culturale. Pentru că, aşa cum sublinia întemeietorul şi redactorul revistei *Luceafărul*, Al. Ciura, „Există, totuşi, o lume românească... Şi dacă alcătuiri omeneşti au pus stavilă despărţitoare între fraţi şi fraţi, ei sunt uniţi totuşi prin unitatea de limbă, prin unitatea de port şi prin dragostea de neam, care-i adună laolaltă pe aceşti moşteni pribegi ai bătrânei şi veşnicei cetăţi... Aceeaşi inimă românească simţeşte când se bucură sau plânge cântând şi acelaşi popor poet apare în toate aceste cântece".[1]

Privit în perspectivă istorică, costumul popular reflectă schimbările petrecute de-a lungul diferitelor vârste istorice, în întreaga structură socială, economică, în modul de viaţă al poporului, fiind, de fapt, o expresie vie a istoriei sociale a acestuia.

Prin încadrarea fiecărei piese de port într-o anumită categorie arhetipală, demersul nostru ne-a permis să privim costumul dinspre origini spre ziua de azi, urmărindu-l în evoluţia sa.

Geneza unui fapt de cultură, ca şi coordonatele sale spaţiale şi temporale, sunt determinate — aşa cum am subliniat în capitolele cărţii — de o pluralitate de factori, de un context cauzal, de care trebuie să se ţină seama pentru a se putea ajunge la rădăcinile fenomenului, la „protoistoria" lui: „În mediile izolate — evidenţia istoricul şi criticul de artă Henri Focillon —, artele populare îşi menţin etapa lor veche, imobilitatea temporală şi vechile vocabulare ale istoriei, cu o constanţă ce depăşeşte diviziunile etnografice şi lingvistice şi pe care le colorează doar peisajele vieţii istorice".[2]

Ansamblul vestimentar fiind un complex indisolubil legat de modul de viaţă, de ocupaţiile purtătorilor, de mediul geografic, nu apare doar ca o creaţie a unei clase sau categorii sociale, doar a unei singure epoci sau generaţii sau a unei singure zone etnografice, ci reprezintă un *summum* al creaţiei tuturor claselor şi categoriilor sociale existente în cadrul unui popor, al tuturor generaţiilor ce au urcat pe scara timpului, al tuturor zonelor etnografice, având la bază fondul comun de elemente traco-geto-dacice, care a îmbrăcat forme particulare de la o arie la alta, în funcţie de un întreg complex de factori istorici, politici, social-economici locali.

Ponderea pe care grupurile sociale au avut-o în crearea şi dezvoltarea portului popular, în diversificarea tipurilor originale în numeroase variante morfologice şi decorative zonale a fost diferită de la o epocă istorică la alta sau chiar în cadrul aceleiaşi epoci. Se poate afirma însă —

---

1 *Cf.* Victor V.Grecu, *Romanitate-unitate în tradiţia populară*, p. 59.

2 Henri Focillon, *Viaţa formelor*, p. 91.

www.cimec.ro

şi materialul etnografic şi folcloric este deosebit de bogat şi edificator în această privinţă — că principala categorie socială creatoare de frumos în lumea satului, înzestrată cu un deosebit talent, simţ estetic şi rafinament cromatic, a fost cea a oamenilor năpăstuiţi, aflaţi multă vreme în stare de servitute şi nevoiţi, de cele mai multe ori, să creeze şi pentru cei bogaţi piesele de îmbrăcăminte.

Studiul comparativ al costumului românesc cu vestimentaţia altor civilizaţii, din care s-a zămislit portul popular al etniilor din centrul şi sud-estul Europei, le-a permis cercetătorilor costumului popular să constate că există unele apropieri, similitudini, dar şi deosebiri marcante de croi, ornamentică şi opţiune cromatică.

O continuă iradiere şi un permanent transfer de forme vestimentare au avut loc între civilizaţia născută în spaţiul carpato-danubiano-pontic şi civilizaţiile care s-au dezvoltat în ariile egeo-mediteraneană, egeo-asiatică, centrală şi nord-europeană.

Dacă unele similitudini şi identităţi culturale se datorează, aşa cum sublinia Tancred Bănăţeanu în remarcabila sa sinteză teoretică asupra artei populare, „unor aceloraşi condiţii de viaţă, stadiu identic de dezvoltare la un moment dat, care generează aceleaşi tehnici“[3], deosebirile frapante se explică prin diferenţierile specific-etnice, fiecare popor construindu-şi sistemul de valori, grefat pe un filon tradiţional, pe elemente de continuitate, de permanenţă, înnoind structurile arhaice, originare, cu forme şi mijloace de expresie artistică proprii.

Costumul popular românesc se caracterizează printr-o puternică personalitate, fiind generator de modele vestimentare care au iradiat şi în ariile învecinate.

Astfel, tipul de cămaşă încreţită în jurul gâtului este numit în literatura europeană de specialitate *tip dacic*, *tip valah* sau *tip carpatic*, recunoscându-i-se, în felul acesta, autohtonia.

Formula decorativă a compoziţiei ornamentale — altiţă, încreţ, râuri — se întâlneşte numai la cămăşile româneşti.

Particularităţile stilistice ale costumului popular românesc se manifestă şi în originalitatea interpretării unor motive decorative de circulaţie universală. Astfel, modalitatea de a încadra elementele ornamentale în forme romboidale pe piesele de port a devenit o trăsătură caracteristică a ornamenticii româneşti.

Stilizarea geometrică, abstractă, a modelelor oferite de natură a îmbrăcat, în spaţiul românesc, note particulare proprii, care o diferenţiază de cea a popoarelor din arii apropiate. Este evidentă deosebirea dintre geometrismul zig-zagat, abrupt, învolt şi exploziv al ornamenticii neogreceşti şi geometrismul dreptliniar, sobru, stăpânit, mai puţin încărcat şi lipsit de ostentaţie al decorului costumului popular românesc.[4]

Aşa cum remarca Lucian Blaga în *Trilogia culturii*, „În asemănare cu ornamentica altor popoare înconjurătoare, cea românească reprezintă cazul rar al unei arte populare de natură clasică, în sensul că e măsurată, discretă“.[5] „Golul nu e simţit din partea românului ca un neajuns, care trebuie neapărat desfiinţat, [...] umplut cu ceva, ci ca element constitutiv şi integrant al viziunii artistice. Prin funcţia pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit o insulă de duh european... duh al măsurii...“.[6]

Un ansamblu vestimentar parcurge toate etapele vieţii omului, de la naştere până la moarte. Un tip de costum capabil să genereze, în timp, numeroase variante morfologico-decorative îşi are propria sa viaţă, evoluţie, cunoscând perioada incipientă, de formare, în care stilul încearcă să se contureze, apoi etapa de dezvoltare în care stilul se desăvârşeşte, atingând apogeul, după care urmează declinul şi ieşirea sa din uz, fiind înlocuit cu alte forme de îmbrăcăminte.

Costumul a fost într-o continuă transformare şi adaptare nu numai pe mari perioade de timp, de la o generaţie la alta, ci şi în interiorul aceleiaşi generaţii, legându-se organic cu întreaga viaţă istorică a unui popor, fiind supus mobilităţii şi fluctuaţiilor ei.

Analizând cultura populară în perspectiva intrării noastre în marea familie europeană, ne putem cunoaşte mai bine pe noi înşine, dar, în acelaşi timp, îi putem înţelege şi cunoaşte pe „ceilalţi“ şi cultura lor, putem găsi acele elemente comune care ne apropie, dar şi pe acelea diferenţiatoare, ce ne deosebesc şi care ţin de identitatea culturală a fiecărei etnii.

---

[3] Tancred Bănăţeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, p. 185.

[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 209.

[5] *Ibidem*, p. 212.

[6] *Ibidem*, p. 214.

www.cimec.ro

Scrutând orizontul mileniului III, suntem convinşi că arta populară românească şi, în mod deosebit, costumul popular de sărbătoare vor continua să se manifeste ca marcă a identităţii etnice, zonale, regionale şi naţionale.

Astăzi, când valorile reprezentative ale artei populare româneşti se retrag, treptat, în colecţiile muzeale, ori îmbracă noi forme în atelierele artizanale, datoria specialiştilor este să impună conştiinţei naţionale şi mondiale aportul cultural al latinităţii răsăritene, deoarece mărturiile acestui tezaur — sublinia, cu o jumătate de veac în urmă, omul de cultură G.M. Cantacuzino — „...au făcut parte vie din procesul nostru de formaţie, parte vie din adâncurile sufletului nostru colectiv pe care ne putem bizui pentru a înţelege, pentru a pătrunde, pentru a cunoaşte ce am fost ieri, pentru a şti ce vrem mâine".[7]

Ceea ce scria, în anul 1953, Mircea Eliade se adevereşte în zilele noastre, când ne pregătim să intrăm în istoria culturală a Europei: „Nu trebuie să uităm o clipă că acolo unde s-au întins Grecia, Roma şi creştinismul arhaic, s-a conturat adevărata Europă, nu cea geografică, ci Europa spirituală. Şi toate valorile create înlăuntrul acestei zone privilegiate fac parte din patrimoniul comun al culturii europene. Nu ne putem imagina o cultură europeană redusă numai la formele ei occidentale. Culturaliceşte, ca şi spiritualiceşte, Europa se întregeşte cu tot ce a creat şi a păstrat spaţiul carpato-balcanic".[8]

---

7 G.M. Cantacuzino, *Izvoare şi popasuri*, p. 33.

8 Mircea Eliade, *Destinul culturii româneşti*, p. 207.

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Bibliografie

***, Arhiva etnografică a Ardealului 461, 1948

***, *Arta populară din Mehedinţi*, Drobeta-Turnu Severin, 1983

***, *Arta populară din Vâlcea*, Râmnicu Vâlcea, 1972

***, *Arta populară românească*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1969

***, *Călători străini*, vol. VI, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976

***, *Călindarul pentru poporul român*, Braşov, 1860, 9

***, *Chestionarul de port popular pentru A.E.R.*, completat de Elena Secoşan în anul 1982

***, *Chestionarul de port popular pentru A.E.R., localitatea Monor*, completat de Elena Secoşan

***, „Dări de seamă de Nicolae Iorga, Ştefan Meteş. Păstorii ardeleni în Principatele române", în *Revista istorică*, nr. 7-9, 1926

***, *Enciclopedia geografică a României*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982

***, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne — Paris, 1937. Catalogue général officiel*, I

***, *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968

***, Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 442, 1940

***, Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 451, 1941

***, Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 456, 1948

***, *Nunta la români. Oraţii*, ediţie îngrijită de Ion Moanţă, prefaţă de Ioan Alexandru, Editura Minerva, Bucureşti, 1989

***, *Portul popular din judeţul Harghita*, Miercurea Ciuc, Centrul Judeţean de Îndrumare a Creaţiei Populare şi a Mişcării Artistice de Masă Harghita, 1979

***, *Se vêtir pour dire*, dirigé par Yvonne Elisabeth Broutin, Université de Rouen, 1996

***, *Tabula Walachiae Cisalutanae par Frieder Schwantzium, Regiminis Heisteriani Capitaneum*, Ao, 1723

Alexianu, Al., *Mode şi veşminte din trecut*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

Amzulescu, Al.I., „Contribuţii la dezbaterea problemei autenticităţii folclorice", în *Revista de Etnografie şi Folclor* (*REF*), tom 18, nr. 4, 1973

Apolzan, Lucia, *Portul şi industria casnică textilă din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1944

Barbul, Eugen, *Costume româneşti din veacul al XVII-lea*, Cluj, 1935

Bănăţeanu, Tancred, *Arta populară bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creaţiei Populare şi a Mişcării Artistice de Masă al Judeţului Suceava, Bucureşti, 1975

Bănăţeanu, Tancred, *Portul popular din regiunea Maramureş. Zonele Oaş, Maramureş, Lăpuş*, Sfatul popular al Regiunii Maramureş, Casa Creaţiei Populare, 1966

Bănăţeanu, Tancred, *Portul popular din Ţara Oaşului*, ESPLA, Bucureşti, 1955

Bănăţeanu, Tancred, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

www.cimec.ro

Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, volumul II, *Banat, Crişana, Maramureş*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002

Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, volumul III, *Transilvania*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003

Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, volumul IV, *Moldova*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004

Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători şi obiceiuri*, volumul V, în manuscris

Bâtcă, Maria, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, Fundaţia Culturală Libra, Bucureşti, 1998

Bâtcă, Maria, *Însemn şi simbol în vestimentaţia ţărănească*, Casa Abeona, Bucureşti, 1997

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

Blaj, Violeta; Grigorescu, Elena, *Zona etnografică Făget*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1985

Bobu Florescu, Florea, *Portul popular din Ţara Vrancei*, ESPLA, Bucureşti, 1958

Boca, Pompei, *Portul popular din Ilva Mare şi Lunca Ilvei (zona Năsăud)*, în *Arhiva someşană. Studii şi comunicări*, Năsăud, 1972

Bocşe, Maria, „Mutaţii contemporane privind funcţiile şi semnificaţiile portului popular transilvănean", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anul 1978, Cluj-Napoca, 1978

Bogatârev, P.G., *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, Paris, 1971

Bratiloveanu-Popilian, Marcela, *Zona etnografică Plaiul Cloşanilor*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1990

Butură, Valeriu, „Evoluţia portului popular în sectorul răsăritean al Munţilor Apuseni", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1959-1961, Cluj, 1963

Cantacuzino, G.M., *Izvoare şi popasuri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Carlyle, Thomas, *Filosofia vestimentaţiei*, ediţia a II-a, Institutul European, Bucureşti, 1998

Chelcea, Ion, *Portul cu coarne*, în *Studii şi cercetări*, Muzeul Satului, 1970

Cherciu, Ion, *Arta populară din Ţara Vrancei*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004

Cioară, Maria, „Contribuţii la cunoaşterea portului popular femeiesc din zona Mehedinţi", în *Revista Muzeelor*, nr. 5, 1969

Cioară, Maria, *Zona etnografică Rădăuţi*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1979

Cioară-Bâtcă, Maria; Bâtcă, Vlad, *Zona etnografică Teleorman*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1985

Ciubotaru, Ion H., *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*, vol. I — 1998; vol. II — 2002, Editura Presa Bună, Iaşi, 1998

Constante, Lena; Guşe, Varvara, „Şuşiţa din Şanţ", în *Sociologie românească*, anul I, nr. 3, 1936

Dăncuş, Mihai, *Zona etnografică Maramureş*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1986

Diaconu, Ion, *Ţinutul Vrancei. Etnografie – Folklor – Dialectologie*, I, Bucureşti, f.a., p. LIX

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

Dumitrescu, Vladimir, *Les statuettes de l'âge du bronze découvertes dans la nécropole de Cârna*, Craiova, 1944

Dumitrescu, Vladimir, *Necropola de incineraţie din epoca bronzului de la Cârna*, Bucureşti, 1961

Dumitriu-Snagov, Ion, *Ţările Române în secolul al XIV-lea. Codex Latinus Parisinus*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

Dunăre, Nicolae, *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1963

Dunăre, Nicolae, „Influenţe reciproce în portul şi textilele populare de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET), pe anii 1959-1961, Cluj, 1963

www.cimec.ro

Dunăre, Nicolae; Focşa, Marcela, *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni*, ESPLA, Bucureşti, 1957

Dunăre, Nicolae, *Portul popular de pe Târnave*, Casa Creaţiei Populare a Judeţului Braşov, 1968

Dunăre, Nicolae, *Portul popular din Bihor*, ESPLA, Bucureşti, 1957

Dunăre, Nicolae, *Portul popular din Ţara Zărandului*, Cluj, 1966

Dunăre, Nicolae, „Relaţii etnografice între ţinuturile de pe ambele versante ale Carpaţilor", în *SCIA*, X (1963), nr. 1

Eliade, Mircea, „Destinul culturii româneşti", în *Revista de Etnografie şi Folclor* (*REF*), tomul 39, nr. 3-4, 1994, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994

Enache, Ştefan; Pleşa, Teodor, *Zona etnografică Dolj*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982

Florea, Mihai, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970

Florescu, Fl.B.; Stahl, P.; Petrescu, P., *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel*, Editura Academiei, Bucureşti, 1967

Focillon, Henri, *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1955

Focşa, Gheorghe, *Evoluţia portului popular din zona Jiului de Sus*, ESPLA, 1957

Focşa, Gheorghe, *Spectacolul nunţii din Ţara Oaşului*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1999

Formagiu, Hedwig-Maria, *Portul popular din România*, Muzeul de Artă Populară al R.S.R., Bucureşti, 1974

Frâncu, Teofil; Candrea,George, *Românii din Munţii Apuseni (Moţii)*, Bucureşti, 1888

Gaga, Lidia, *Zona etnografică Almăj*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1984

Ghinoiu, Ion, *Studiu introductiv*, în *Sărbători şi obiceiuri*, volumul III, *Transilvania*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, p. XVI-XVII

Gimbutas, Marija, *Civilizaţie şi cultură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1989

Godea, Ioan, *Zona etnografică Beiuş*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981

Goia, Ioan Augustin, *Zona etnografică Meseş*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982

Goţia, Anca, *Preocupări de folclor şi etnografie în Revista sibiană «Transilvania»*, în *Studii şi comunicări*, Sibiu, 1982

Grecu, Victor V., *Romanitate-unitate în tradiţia populară*, în *Studii şi comunicări de etnologie*, tomul IX, 1995, serie nouă, Editura Academiei Române, Bucureşti

Herseni, Traian, *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş)*, Bucureşti, 1944

Herseni, Traian, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977

Herseni, Traian, „Individ şi societate în satul Fundu Moldovei", în *ASRS*, anul X, nr. 1-4, 1932

Horşia, Olga, *Portul popular din comuna Săpânţa (Raionul Sighet), regiunea Maramureş*, în *Sesiunea de comunicări ştiinţifice a muzeelor de etnografie şi artă populară*, Bucureşti, decembrie 1964

Horşia, Olga, *Zona etnografică Buzău*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981

Iorga, Nicolae, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

Iorga, Nicolae, *Opere economice*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982

Irimie, Cornel, *Portul popular din Ţara Oltului. Zona Făgăraş*, ESPLA, Bucureşti, 1956

Irimie, Cornel, *Portul popular din Ţara Oltului. Zona Avrig*, ESPLA, Bucureşti, 1957

Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Perşanilor. Ţara Oltului*, ESPLA 1958

Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Branului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1960

Işfănoni, Doina, *Interferenţe dintre magic şi estetic*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002

Lăcătuş, Ioan, *Identitate şi cultură la românii din Secuime*, Editura Carpatica, Cluj-Napoca, 1995

www.cimec.ro

Lepăduş, Eftimiu, „Ceapsa şi conciul cu variantele lor în Banat", în *Tibiscus*, Muzeul Banatului, Timişoara, 1976-1978

Lurçat, André, *Formes, compositions et lois d'harmonie*, vol. III, Paris, 1955

Maior, George, *O pagină din luptele românilor cu saşii pe terenul social, cultural şi economic. Şercaia, 1809-1909*, Bucureşti, 1910

Marian, Simion Florea, *Nunta la români*, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1995

Marinescu, Marina, *Arta populară românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975

Moise, Ilie, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Editura Imago, Sibiu, 1999

Moise, Ilie; Klusch, Horst, *Portul popular din judeţul Sibiu*, Sibiu, 1980

Moldovan, Silvestru, *Ardealul II. Ţinuturile de pe Mureş*, Braşov, 1913

Moraru, Olivia, „Contribuţii la studiul portului din Şcheii Braşovului", în *Cumidava*, II, 1968

Moroianu, George, *Chipuri din Săcele*, Bucureşti, 1938

Mózes, Tereza, *Portul popular din nord-vestul României. Ţara Crişurilor*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002

Negoiţă, Jana, „Conci, ciupag, opreg", în *Tibiscus*, Timişoara, 1978

Nicolau, Irina, „Reflecţii pe marginea spectacolului de folclor", în *Revista de Etnografie şi Folclor* (*REF*), nr. 1, 1981

Nicolescu, Corina, *Istoria costumului de curte în Ţările Româneşti*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970

Niculescu, Radu, „Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale", în *Revista de Etnografie şi Folclor* (*REF*), nr. 1, 1973

Nistor, Ion, „Aspecte ale vieţii sociale şi spirituale a păcurarului în zona Năsăudului", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1971-1973, Cluj, 1973

Odobescu, Alexandru I., *Artele în România*, Bucureşti, f.a.

Oprescu, G., *Ţările Române văzute de artişti francezi*, Bucureşti, 1926

Oprescu, G., *Probleme româneşti de artă ţărănească*, Academia Română, *Memoriile secţiunii literare*, seria III, tom IX, mem. 7, Bucureşti, 1940

Pascu, Viorica, „Consideraţii asupra evoluţiei portului popular din Transilvania", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1957-1958

Pascu, Viorica, „Portul popular din zona Năsăudului", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1965-1967, Cluj, 1969

Paveliuc-Olariu, Angela, *Arta populară din zona Botoşanilor. Portul popular*, Muzeul Judeţean, Botoşani, 1980

Pănoiu, Andrei, *Pictura votivă din nordul Olteniei, secolul XIX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968

Pârnuţă, Gheorghe, *Rucăr, monografie sociologică*, Bucureşti, 1972

Pernicek, O., „Elementele portului femeiesc din comuna Cireşu", în *Apulum*, XIV, 1977

Petrescu, Paul; Stahl, Paul, „Obiecte de artă populară produse de cooperativele meşteşugăreşti", în *Arta plastică*, nr. 3, 1956

Petrescu, P., *Costumul popular românesc din Transilvania şi Banat*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1959

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, 1976

Pop, Mihai, *Folclor românesc*, vol. I, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1998

Popescu, Constantin, „Ceata feciorilor din satul Recea", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1971-1973, Cluj, 1973

Prodan, D., *Supplex libellus valachorum. Din istoria formării naţiunii române*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

Reteganul, Gheorghe, „Păstoritul în Dâmboviţa", în *Sociologie românească*, nr. 7-12, 1942

www.cimec.ro

Secoşan, Elena; Bâtcă, Maria, *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini şi evoluţie*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, tom VII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993

Secoşan, Elena; Pârâu, Steluţa, *Portul popular românesc din judeţul Tulcea*, Tulcea, 1980

Secoşan, Elena; Petrescu, Paul, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984

Simion Dascălul, *Letopiseţul Ţării Moldovei până la Aron Vodă (1359-1595)*, ediţie îngrijită de Constantin Giurescu, Bucureşti, 1916

Smeu, Grigore, *Repere estetice în satul românesc*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973

Stancu, Zaharia, *Desculţ*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976

Stoica, Georgeta; Vâgâi, Maria, *Arta populară din Câmpia Munteniei*, Casa Creaţiei Populare a Judeţului Ilfov, 1969

Stoica, Georgeta; Vasilescu, Virgil, *Portul popular din Gorj*, Comitetul Judeţean pentru Cultură Gorj, 1971

Stoica, Georgeta; Moraru, Olivia, „Semne de recunoaştere în costumul din Săcele şi Şcheii Braşovului", în *Cumidava*, VIII, 1974-1975

Stoica, Georgeta, *Podoabele populare româneşti*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

Stoica, Georgeta; Ilie, Rada, *Portul popular din judeţul Olt*, Slatina, 1981

Stoica, Georgeta; Moraru, Olivia, *Zona etnografică Bran*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981

Stoica, Georgeta; Ilie, Rada, *Zona etnografică Câmpia Boianului*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1990

Stoica, Georgeta; Horşia, Olga, *Meşteşuguri artistice tradiţionale*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001

Şerban, Ioan I., *Viştea de Sus. Contribuţie la monografia satului*, 1987, în manuscris

Şotropa, Valeriu, *Districtul grăniceresc năsăudean*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975

Ştefănucă, Petre V., *Folclor şi tradiţii populare*, vol. I, Editura Ştiinţa, Bucureşti, 1991

Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

Tiţă, Aurelia, „Contribuţii la interpretarea funcţiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinţi)", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) IX, Cluj-Napoca, 1977

Tiţă, Aurelia, „Portul popular românesc din depresiunea Călăţele", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (AMET) pe anii 1968-1970, Cluj, 1971

Toppeltinus, Laurentius, *Origines et occasus Transylvanorum*, Lugduni, 1667

Turcuş, Aristida, *Pieptănătura şi găteala capului la femeile din Banat*, în *Analele Banatului. Etnografie*, vol. I, Timişoara, 1981

Turcuş, Aristida, *Portul popular românesc din judeţul Timiş*, Timişoara, 1982

Tzigara-Samurcaş, Al., *L'art du peuple roumain*, Geneva, 1925

Tzigara-Samurcaş, Al., *Memorii*, volumul I (1872-1910), Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, Bucureşti

Vlad, Laurenţiu, *Imagini ale identităţii naţionale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2001

Vuia, Romulus, *Portul popular din Ţara Haţegului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1926

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Cuprins

Costumul popular românesc — marcă identitară **5**

Unitatea şi diversitatea costumului popular românesc **19**

Tipologia portului popular femeiesc **27**

Piese componente ale ansamblului vestimentar tradiţional femeiesc **33**

Podoabele şi bijuteriile populare **55**

Tipologia pieselor componente ale ansamblului vestimentar bărbătesc **63**

Podoabele costumului bărbătesc **71**

Piese comune portului femeiesc şi bărbătesc **75**

Mărci zonale de costum popular **87**

- **Transilvania** **87**
- **Banatul** **123**
- **Oltenia** **131**
- **Muntenia** **141**
- **Bărăganul şi Dobrogea** **155**
- **Moldova** **167**

Funcţiile şi semnificaţiile costumului popular românesc **179**

Costumul popular în contemporaneitate **213**

Concluzii **229**

Bibliografie **233**

www.cimec.ro

www.cimec.ro

În colecţia « **Albumul de artă populară** » a apărut:

Corina Mihăescu – *Ceramica populară din Oltenia*

În pregătire: ***Covoare, scoarţe, păretare***

Album editat de
Centrul Naţional pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale

ISBN-10 973-0-04723-5
ISBN-13 978-973-0-04723-3

www.cimec.ro